SCHRIFTEN DER GESELLSCHAFT



FÜR THEATERGESCHICHTE

Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte
Band XVII

Die Deutsche Theaterausstellung Berlin 1910

Von

Heinrich Stümcke



Berlin
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte
1911

Die Deutsche Theaterausstellung Berlin 1910

Von

Heinrich Stümcke



Berlin
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte
1911

Seiner Hoheit

Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen,

dem hohen Gönner und Förderer der deutschen Bühnenkunst und Ehrenmitgliede der Gesellschaft für Theatergeschichte

ehrfurchtsvoll gewidmet.



Vorwort.

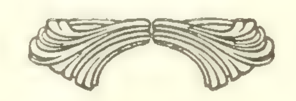
Nachdem ich in den Heften 5–8 des laufenden (XIII.) Jahrgangs von „Bühne und Welt“ eine illustrierte Artikelserie über die Berliner Theaterausstellung auf Grund meiner genauen Kenntnis der Vorgeschichte und Entwickelung des Unternehmens und des zusammengebrachten Materials veröffentlicht hatte, wurde mir aus dem Kreise der Vorstandsmitglieder der Gesellschaft für Theatergeschichte sowie von Angehörigen und Gönnern dieser Vereinigung und von Teilnehmern an der historischen Abteilung der Ausstellung der Wunsch nach Veröffentlichung meiner Arbeit in Buchform geäußert. Ich glaubte dieser Anregung um so eher nachkommen zu dürfen, als von dem ursprünglich in Aussicht genommenen wissenschaftlichen, systematischen Katalog der Theaterausstellung infolge von Hindernissen, die sich der Ausarbeitung während der Dauer der Ausstellung entgegenstellten, nicht zuletzt auch wegen der Kostspieligkeit der Herstellung und Drucklegung, abgesehen werden mußte. Der als Katalog der Theaterausstellung 1910 bezeichnete Führer, den die Geschäftsleitung der Ausstellungshalle G. m. b. H. schon am Eröffnungstage herauszubringen wünschte, und der auf Befriedigung wissenschaftlicher Ansprüche als Ganzes von vornherein verzichtete, weil er lediglich durch alphabetische Aneinanderreihung der Anmeldelisten der Aussteller, ohne Autopsie und Beschreibung des Materials, zustandegekommen war, weist begreiflicherweise alle Mängel eines ersten Entwurfes und überhasteter Herstellung auf. So ist etwa ein Drittel des zur Ausstellung gelangten Materials, darunter z. B. die wichtige Dresdener Hoftheater-Kollektion, die Hebbel-, Kainz- und Fanny Elsler-Reliquien sowie die Beiträge von Alexander Girardi und Josef Lewinskys Erben nicht darin verzeichnet. Andere Listen, wie die des Meininger Hoftheaters, entsprechen nicht der tatsächlichen Ausstellung. Vielfach sind auch unter einer Katalognummer summarisch viele Gegenstände, bis zu mehreren hundert Theaterzetteln, aufgeführt. Da eine Theaterausstellung, zum mindesten eine solchen Umfanges, in diesem Menschenalter schwerlich wiederkehren wird, so erschien es dem geschäftsführenden Ausschuß der G. f. Th. als ein Akt schuldiger Aufmerksamkeit gegenüber den Ausstellern, die zum Teil viel Mühe und Kosten aufgewandt haben, und als ein Gebot der Pflicht gegenüber der Wissenschaft der Theatergeschichte und ihren Pflegern, wenn auf den nachfolgenden Blättern eine möglichst objektive Schilderung des Charakters und Hauptinhalts der einzelnen Abteilungen der Ausstellung zu geben versucht und damit zugleich eine Art von Rechenschaftsbericht über das Erstrebte und Geleistete der daran interessierten Oeffentlichkeit von dem Generalsekretär des Ausstellungskomitees vorgelegt wird. Zu diesem Zwecke habe ich den ursprünglichen Text meiner Aus-

führungen um etwa das Doppelte erweitert, den deskriptiven Teil völlig umgestaltet und manches, das nur während der Dauer der Ausstellung für die Besucher von Interesse war, getilgt. Ich wollte ein lesbares Buch schreiben und keinen Katalog, und habe, des Sprichworts eingedenk: „Le secret d'ennuyer est celui de tout dire", nicht versucht, eine untunliche und unmögliche Vollständigkeit in der Erwähnung oder gar Beschreibung aller an sich vielleicht durchaus beachtenswerten Gegenstände zu erzielen. In der Namhaftmachung der Aussteller ist aus denselben Gründen erst recht Vollständigkeit weder beabsichtigt, noch erreicht worden. Immerhin wird dies Buch, wie ich wünsche und hoffe, allen Beteiligten eine willkommene Erinnerung an ein nicht alltägliches Unternehmen, von dessen Schwierigkeiten sich nur die wenigsten Beschauer einen Begriff gemacht haben, bilden. Wie der Text, so ist auch das Illustrationsmaterial gegenüber der ursprünglichen Veröffentlichung um eine stattliche Reihe interessanter Stücke bereichert worden und wird im Anhang in chronologischer Ordnung dargeboten. Die Zahl hätte angesichts der Fülle wertvollen Materials sich leicht verdoppeln und verdreifachen lassen, wenn nicht Rücksichten auf die Kosten des Buches und anderseits bestimmte Wünsche einzelner Aussteller, die sich die Reproduktion ihres Bildermaterials ausdrücklich für etwaige eigene Publikationen vorbehalten haben, dem entgegengestanden hätten.

Den Fachgenossen, Gönnern, Freunden und Mitarbeitern an der Theaterausstellung, die mir bei der Ermittelung und Beschaffung der Gegenstände wertvolle Hilfe geleistet und meine erste Veröffentlichung mit ermunterndem Zuruf begleitet haben, insbesondere Geh. Intendanzrat Ludwig Barnay-Hannover, Schriftsteller Carlos Droste-Frankfurt a. M., Prof. Otto Francke-Weimar, Geh. Hofrat Max Grube-Meiningen, Redakteur Hermann Kienzl-Berlin, Redakteur Ludwig Klinenberger-Wien, Opernsänger Cäsar Krause-Essen, Dr. Rudolf Krauß-Stuttgart, Prof. Berthold Litzmann-Bonn, Kgl. Oberinspektor Ludwig Malyoth-München, Redakteur Ernst Moser-Königsberg, Schriftsteller W. Müller-Eberhardt-Berlin, Dr. Moritz Necker-Wien, Theatersekretär Normann-Leipzig, Schriftsteller Edgar Pierson-Dresden, Schriftsteller Peter Riedl-Prag, Dr. W. Rullmann-Graz, Dr. Kurt Sachs-Berlin, Direktor Georg Schaumberg-München, Regierungsrat Dr. A. Schlossar-Graz, Prof. Arth. Seidl-Dessau, Frl. v. Sonnenthal-Wien, Oberregisseur Hugo Thimig-Wien, Dr. Voges-Braunschweig, Prof. A. v. Weilen-Wien, Baurat H. Weißstein-Brieg, Prof. Dr. G. Wustmann-Leipzig †, Prof. Jacob Zeidler-Wien, Hofrat Dr. Karl Zeiß-Dresden, sowie dem Photographen Boedecker-Berlin, der die oft recht schwierigen und zeitraubenden Aufnahmen der Mehrzahl der abgebildeten Objekte mit Eifer und Umsicht bewerkstelligt hat, sei auch an dieser Stelle mein Dank ausgesprochen.

Berlin, im Februar 1911.

Dr. Heinrich Stümcke.



Inhalt.

Seite

Widmung . . . V

Vorwort . . . VII

Kapitel I

Entstehung, Aufgaben, Ziele und Hemmnisse der Theaterausstellung — Quellen und Fundgruben — Bibliotheks-Statuten und Brandkatastrophen — Skeptiker und Illusionisten — Die Andacht zum Kleinen und der Reliquienkult . . . 1

Kapitel II

Ab Jove principium! — Weimar und der klassische Dichterkreis — Meiningen und Herzog Georg II. — Richard Wagner und das Bayreuther Gesamtkunstwerk . . . 10

Kapitel III

Die Anfänge des Schauspiels in Deutschland — Oberammergau — Das Schauspiel im Mittelalter — Entwickelung der berufsmäßigen Schauspielkunst — Die Wandertruppen des 17. und 18. Jahrhunderts — Die Nationaltheaterbewegung — Der große Schroeder — Die Braunschweiger Abteilung — Die Stuttgarter Gesamtausstellung — Die Hoftheaterausstellungen: München, Dresden, Schwerin, Hannover — Die Gesamtausstellungen: Frankfurt a. M., Leipzig und die Hansestädte . . . 14

Kapitel IV

Wien und Berlin — Wien — Das Burgtheater und die Privatbühnen im Vormärz — Von Sophie Schröder bis Joseph Kainz — Heinrich Laube und seine Leute — Das Deutsche Landestheater in Prag und Angelo Neumann — Die späte Entwickelung der Theaterstadt Berlin — Das alte Nationaltheater und das Kgl. Schauspielhaus — Iffland und seine Nachfolger — Unzelmann und Döring — Henriette Sontag und das Königstädtische Theater — Die alten Berliner Privatbühnen bis L'Arronge . . . 27

Kapitel V

Karlsruhe — Darmstadt — Oldenburg und die kleinen deutschen Hoftheater — Zürich und die Tellausstellung — Die Modellausstellungen und Beiträge zur Reform der Szene — Zürich — Cöln — Düsseldorf — Neues Schauspielhaus und Kleines Theater in Berlin — Die Beteiligung der übrigen deutschsprachlichen Stadt- und Privattheater — Bauern- und Dialekttheater — Freilicht- und Naturtheater — Von Weimar bis Hertenstein 52

Kapitel VI

Musik und Ballett auf der Theaterausstellung — Die Sammlungen Manskopf, Malten, Taglioni usw. — Der Fuß Fanny Elßlers . . . [illegible]

Kapitel VII

Die Wissenschaft der Theatergeschichte und der Staat — Goethe als Sammler und Vorbild — Erfolgreiche Sammler — Autographen und Autographenfreunde — Spezialitäten: Theaterzettel und Karikaturen — Theaterexlibris und Theatermedaillen — Theaterporzellan . . . [illegible]

Kapitel VIII
Die Industrie- und Gewerbeabteilung — Der Blick hinter die Kulissen — Die Fachleute und das große Publikum — Die Vertretung der Theaterindustrie und der Architektur auf der Berliner Ausstellung — Grenzen des Ausstellbaren — Die Industrieabteilung und die Presse 44

Kapitel IX
Das Ausstellungstheater und seine Schicksale — Oedipus und Jeromes Heiland — Die Münchener Marionetten 49

Kapitel X
Die Wiener Internationale Musik- und Theaterausstellung 1892 im Spiegel der Kritik — Wien kontra Berlin — Die theatergeschichtliche Abteilung der Pariser Weltausstellungen — Erfahrungen und Folgerungen — Der praktische und wissenschaftliche Nutzen von Theaterausstellungen — Was die deutsche Theatergeschichtswissenschaft braucht — Ausstellung oder Museum? — Das deutsche Theatermuseum der Zukunft 52



Verzeichnis der Tafeln.

Tafel I. Conrad-Celtes-Kiste der k. k. Universität Wien (1508).

Tafel II. Der älteste deutsche Theaterzettel (1520). (Magistratsarchiv Rostock.)

Tafel III. Harlekinprügel, Kostüm, Kulissenschwert englischer Komödianten, zirka 1600 (Prussia-Museum, Königsberg). — Vignette eines Einblattdruckes aus dem Jahre 1621, mit satirischem Gedicht auf den englischen Komödianten Thomas Sackeville (Stadtmagistrat Ulm).

Tafel IV. Harlekin-Kostüm (XVII. Jahrhundert). (Germanisches Museum Nürnberg.) — Bemalte holzgeschnitzte Masken zu volkstümlichen Aufführungen (XVI. Jahrhundert). (Germanisches Museum, Nürnberg.)

Tafel V. Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. — Schreibkalender des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Bevern, mit Notizen über ein Gastspiel der Veltenschen Truppe.

Tafel VI. Conrad Ekhof (1720—1778). Oelgemälde von Anton Graff (Herzogl. Bibliothek Gotha, Sammlung † Friedrich Haase).

Tafel VII. Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816) im Ornat des Großmeisters der Freimaurerloge. Nach einer Bleistiftzeichnung.

Tafel VIII. Aus der Ahnengalerie des Großherzogl. Mecklenburgischen Hoftheaters in Schwerin: Direktor der Hofkomödie Johann Friedrich Schönemann, gest. zu Schwerin 1782.

Tafel IX. Die Theaterzettel der Erstaufführungen von Goethes „Faust" I. Teil in Braunschweig und Weimar 1829.

Tafel X. Eduard Schütz und Wilhelmine Berger-Pichler, die Darsteller von Goethes Faust und Margarete in der Braunschweiger Uraufführung 1829. (Sammlung Hugo Thimig, Wien.)

Tafel XI. Rolle des „Faust" aus der Uraufführung, Braunschweig 1829.

Tafel XII. Handzeichnung Goethes: Dekorationsentwurf zur „Walpurgisnacht". (Goethe-Nationalmuseum, Weimar.) — Handzeichnung Goethes: Entwurf zur Hexenszene in „Macbeth". (Goethe-Nationalmuseum, Weimar.)

Tafel XIII. Regiestuhl Goethes in Lauchstädt. — Degen des ersten Mephisto-Darstellers La Roche in Weimar 1829. — Alte Lampen aus dem Lauchstädter Theater.

Tafel XIV. Christiane Neumann-Becker. Oelgemälde, Großherzl. Hoftheater, Weimar. — Caroline Jagemann. Oelgemälde, Großherzogl. Hoftheater, Weimar. — Carl Laroche. Oelgemälde, Großherzogl. Hoftheater, Weimar.

Tafel XV. Theaterzettel der ersten Berliner Aufführung von Goethes „Faust". (Kgl. Generalintendantur, Berlin.)

Tafel XVI. Großherzog Karl August von Sachsen-Weimar im Alter. Tonstatuette.

Tafel XVII. Theaterzettel der Uraufführung der „Räuber" Mannheim 1782. (Schillermuseum Marbach.)

Tafel XVIII. Vor der „Räuber"-Aufführung im alten Wiener Burgtheater. — Theaterzettel der durch den Brand vereitelten „Räuber"-Aufführung des Berliner Kgl. Schauspielhauses 1817.

Tafel XIX. François Talma. (Aus dem Stammbuch Bogumil Dawisons.)

Tafel XX. Das „Parterre der Könige" in Erfurt am 9. Oktober 1808 bei der Vorstellung des „Mahomet" von Voltaire (Magistrat Erfurt).

Tafel XXI. Ballettfigurinen mit eigenhändigen Randbemerkungen Friedrichs des Großen. (Königl. Generalintendantur Berlin.)

Tafel XXII. Friederike Unzelmann-Bethmann. Pastellgemälde zirka 1800.

Tafel XXIII. Theaterzettel der Uraufführung von Mozarts „Zauberflöte" Wien 1791.

Tafel XXIV. Dekorationen Schinkels zur Berliner Aufführung von Mozarts „Zauberflöte" 1815. (Die Königin der Nacht — Aegyptische Landschaft.)

Tafel XXV. Handschrift des Dramaturgen Prof. H. Th. Rötscher. Schlußseite eines Briefes an Bogumil Dawison.

Tafel XXVI. Gustav Raeder als Valentin. — Dose Ferdinand Raimunds. — Franz Jauner als Valentin. — Ferdinand Raimund als Valentin in seinem Volksstück „Der Verschwender".

Tafel XXVII. Das Kgl. Württembergische Hoftheater. Stuttgarter Gesamtausstellung.

Tafel XXVIII. Aus der Ahnengalerie des Kgl. Hoftheaters in München: Intendant Graf Seeau. — Ferdinand Eßlair als Wallenstein. Oelgemälde von Professor Hermann Kaulbach. — Generaldirektor Franz Lachner. — Ferdinand Lang, Franz v. Dingelstedt, Intendant Frz. v. Babo.

Tafel XXIX. Das Königl. sächsische Hoftheater Dresden I.

Tafel XXX. Das Königl. Hoftheater Dresden II: Ludwig Schnorr v. Karolsfeld. — Josef Tichatschek. — Emil Scaria.

Tafel XXXI. Das Herzogl. Hoftheater Meiningen. Gesamtausstellung.

Tafel XXXII. Sophie Schröder als Sappho. Oelgemälde von Adam Grünbaum (1831). (Städtisches Museum Mainz.)

Tafel XXXIII. Christine Hebbel. Oelgemälde von Rahl. (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M.) — Aus der Wiener Abteilung der Deutschen Theaterausstellung 1910: Schreibtisch und Schreibsessel Friedrich Hebbels.

Tafel XXXIV. Fuß Fanny Eßlers, Nachbildung in Marmor.

Tafel XXXV. Amalie Taglioni als Sylphide. Oelgemälde von Professor C. Herdt (1839).

Tafel XXXVI. Aus der Ehrengalerie des Großherzogl. Hoftheaters zu Schwerin: Theodor Wachtel als Postillon von Lonjumeau.

Tafel XXXVII. Rachel Felix (1820—1858) als Esther. Oelgemälde von Ingres (Direktor E. Dürer, Genf).

Tafel XXXVIII. Adalbert Matkowsky als Coriolan. Oelgemälde von Heinrich Wilke, Berlin.

Tafel XXXIX. Aus dem Nachlaß von Josef Kainz: Theaterdolche und Schwerter. — Bücherzeichen von Josef Kainz. Berlin 1903.

Tafel XL. Die Komödiantinnen. Nach einem Stich von Hogarth. — Abreise des Schauspieldirektors einer Provinztruppe. Anonyme Karikatur.

Tafel XLI. Theater-Medaillen und -Plaketten: J. F. H. Brockmann von Abrahamson (1778). A. W. Iffland von Posch (1814). Friedrich Ludwig und Anna Christine Schröder von Loos (1811). Karl Czechtitzky (1801). Joh. Ferdinand Fleck von Abrahamson (1801). Joseph Lewinsky von Marschall (1893). Heinrich Laube von J. Tautenhayn (1881). Charlotte Wolter von Waschmann (1893). Adolf Sonnenthal (1906).

Tafel XLII. Exlibris E. von Possarts. Gezeichnet von M. Ade, München.

Tafel XLIII. Aus der Kostümausstellung des Kgl. Hoftheaters in München: Byzantinischer Krönungsmantel für deutsche Kaiser.

Tafel XLIV. Hinter den Kulissen des Kleinen Theaters in Berlin: Aufführung von Ludwig Thomas Schwank „I. Klasse": Die Telegraphendrähte. Die Lokomotive. Der brüllende Ochse.

Tafel XLV. Deutsche Theaterausstellung Berlin 1910. Industrielle Abteilung. Pavillon Gustav Lohse: Garderobe einer Künstlerin.

Die photographischen Vorlagen der Bilder mit Ausnahme der Tafeln VI, IX, X, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXX, XXXVIII, XL, XLI, XLII entstammen dem Atelier Boedecker Berlin.





I.

Ueber das Theater wird viel, nach mancher Leute Ansicht zu viel geschrieben. So hat denn auch das seltene Ereignis einer Theaterausstellung ein vielstimmiges Echo im deutschen Blätterwalde geweckt. Und gilt schon so oft von dem einzelnen Theaterereignis, der einzelnen Premiere das Wort „tot capita, tot sensus!" so kann es nicht wundernehmen, daß eine Theaterausstellung, die sich unterfing, die vielhundertjährige Entwicklung der deutschen Schaubühne in ihren bemerkenswertesten Persönlichkeiten und Leistungen an der Hand von Dokumenten, Bildern, Requisiten und Reliquien vorzuführen, die verschiedensten Ansichten, Wünsche und Hoffnungen gezeitigt hat und auch die in unserm Kunstleben sich diametral gegenüberstehenden Anschauungen der Vertreter verschiedener Richtungen zu Worte gekommen sind.

Die deutsche Theaterausstellung Berlin 1910 war eine gemeinsame Veranstaltung der Gesellschaft für Theatergeschichte E. V. 1902 und der Ausstellungshalle G. m. b. H. am Zoologischen Garten in Berlin. Schon bald nach Begründung der ersteren Vereinigung war ihren leitenden Persönlichkeiten in Privatgesprächen und Briefen sowie in der Tagespresse gelegentlich die Frage vorgelegt worden, ob die Gesellschaft für Theatergeschichte gewissermaßen als Ergänzung und Erweiterung ihrer auf die Vergangenheit der Schaubühne sich erstreckenden Forschungen und Darstellungen nicht auch eine Sammlung und Ausstellung der bemerkenswertesten Objekte und Dokumente zur Geschichte des deutschen Theaters in die Wege leiten wolle?

Als daher die Leitung der Ausstellungshalle in der Generalversammlung der Gesellschaft für Theatergeschichte im Frühjahr 1908 zunächst mit einer unverbindlichen Anfrage und im Herbst desselben Jahres mit einer offiziellen Einladung an den Vorstand herantrat, trugen die Leiter der Gesellschaft für Theatergeschichte nach sorgfältiger Prüfung der gebotenen materiellen Unterlagen und finanziellen Garantien kein Bedenken, zur Bildung eines Ausstellungskomitees und eines Ehrenkomitees, das sich aus hervorragenden Repräsentanten staatlicher und städtischer Behörden und der verschiedenen Zweige von Wissenschaft und Kunst, Handel und Industrie zusammensetzte, zu schreiten und den ständigen Arbeitsausschuß der Gesellschaft durch Zuwahl zahlreicher Mitglieder, insbesondere aus Theaterkreisen, zu erweitern.

Seit der im Jahre 1892 in der Prater-Rotunde in Wien veranstalteten internationalen Musik- und Theaterausstellung, die außer einem heute fast unauffindbaren Prachtwerk und einer nicht minder rar gewordenen Wunschliste eine Reihe wichtiger und dem Theaterhistoriker unentbehrlicher Kataloge gezeitigt hat, waren 17 Jahre verflossen. In dieser Zeit hatte die junge Disziplin der Theatergeschichte ein erfreuliches Wachstum erlebt und sich als Gleichberechtigte einen Platz neben ihren älteren Schwestern erobert. Mit der Gründung der Gesellschaft für Theatergeschichte im Jahre 1902 hatte die theatergeschichtliche

forschung vollends einen Aufschwung genommen, so daß der Plan, auch auf reichsdeutschem Boden eine lediglich der Schaubühne, der Oper und dem Drama geltende Ausstellung ins Leben zu rufen und einen zusammenfassenden Ueberblick über die in aller Welt zerstreuten Raritäten und wichtigen Zeugnisse zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters in Form von Drucken, Handschriften, Bildern, Büsten, Reliquien, Theatermaschinen usw. zu bieten, gewissermaßen in der Luft lag.

Durch die Gründung der massiv aus Stein und Eisen erbauten Ausstellungshallen auf dem Gelände des Berliner Zoologischen Gartens schien eine der Hauptschwierigkeiten, das Fehlen eines eigens für Ausstellungszwecke errichteten Gebäudes, beseitigt zu sein, und die Frage, ob der Zeitpunkt für eine deutsche Theaterausstellung gekommen sei, konnte durch das lebhafte Interesse, das bei der Bildung der Komitees sowohl in den Kreisen der Gelehrten, wie der Theoretiker und Praktiker des Theaters und der Vertreter der in Frage kommenden kaufmännischen und industriellen Berufszweige, nicht in letzter Linie auch in der Tages- und Fachpresse gleich beim ersten Bekanntwerden des Ausstellungsplanes bekundet wurde, als bejaht gelten. (Daß von platonischer Begeisterung zu aktiver fördernder Teilnahme oft ein weiter Weg ist, stellte sich erst später bei der praktischen Arbeit heraus.)

Wenn auch die Gesellschaft für Theatergeschichte in erster Linie wissenschaftliche Zwecke verfolgt, so wandte sie sich mit dieser Ausstellung doch bewußt und durchaus an ein großes Publikum, an die weitesten Kreise der für die Schaubühne Interessierten und konnte somit nicht verlangen, daß ihr Unternehmen nur vom Standpunkt des Theaterhistorikers gewertet und von Fachleuten kritisiert werde. Völlig gerecht werden konnten ihm allerdings, wie sich bald herausstellte, nur diese, die aus langjährigen Studien einen Ueberblick über das vorhandene und erreichbare Material gewonnen und bei der Beschaffung auch nur eines kleinen Teils für ihre Spezialforschungen die ungemeinen Schwierigkeiten, die zum Teil als unüberwindliche gelten müssen, praktisch erprobt haben. Die Leiter der historischen Abteilung hegten natürlich den Wunsch, die bedeutendsten Zeugnisse zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters in ihrer Halle zu vereinigen, aber sie dachten ebenso begreiflicher Weise von vornherein nicht daran, etwa das gesamte vorhandene Material zu erschöpfen, was sich schon aus Raumrücksichten und wegen der Kosten des Transports und der Versicherung verboten hätte.

Als Quellen und Fundgruben kamen die Theater, insbesondere die Hof- und Stadtbühnen, welche auf eine lange, ruhmreiche und wechselvolle Vergangenheit zurückblicken, Archive, öffentliche Bibliotheken und Museen sowie private Sammlungen und Nachlässe berühmter Künstler in Frage. Auf die Versendung von Fragebogen, die sich anläßlich der Wiener Musik- und Theaterausstellung 1892 zu dickleibigen Büchern ausgewachsen hatten, wurde nach reiflicher Erwägung verzichtet; zeigt doch fast jeder bessere Antiquariats- und Auktions-Katalog, wieviel bislang unbekannte und verschollene Schätze, die auch durch die sorgfältigsten Fragebogen nicht ans Licht gefördert werden können, im Privatbesitz verborgen sind. Man begnügte sich daher, im allgemeinen die Kategorien von Gegenständen, die für die Ausstellung in Frage kamen, aufzuführen, ohne natürlich im Sonderfalle den Hinweis auf dem Komitee bekannte, für die Ausstellung erwünschte Kunstwerke, Reliquien und Raritäten, wobei die Fachkataloge der Wiener Theater-Ausstellung manchen Fingerzeig boten, zu verabsäumen.

Zu dieser großen Inventur des historischen Besitzstandes der deutschen Theater entschloß sich nach und nach die Mehrzahl der vom Komitee ersuchten Bühnenleiter, nachdem die Generalversammlung des Deutschen Bühnen-

vereins im Mai 1910 ihren Mitgliedern auf Antrag des Präsidiums die Förderung des Ausstellungsunternehmens offiziell empfohlen hatte. Die großen Hofbühnen, die auf einen langjährigen, zumeist sorgfältig konservierten Besitzstand zurückblicken und über das nötige Beamtenpersonal zur Registrierung und Bearbeitung verfügen, marschierten natürlich an der Spitze. Ihnen schlossen sich einige große Stadttheater an, die in Archiv, Bibliothek, Bureau, Konversations- und Requisiten-Zimmern das Material zu einem kleinen lokalen Theater-Museum dank der Einsicht ihrer Leiter und der Gunst der Umstände trotz allen Fährlichkeiten durch hundert und mehr Jahre hinübergerettet haben und jetzt in entsprechender Auswahl unserer Ausstellung anvertrauen konnten.

Wenn nicht alle Blütenträume reiften, wenn sorgfältig angestellte Nachforschungen nach ganzen Kategorien von Gegenständen und einzelnen Objekten häufig ein negatives Resultat zeitigten und einzelne Bühnen trotz allem guten Willen ihrer gegenwärtigen Leiter gar nicht oder nur mit ein paar Zeugnissen aus ihrem jüngsten Erdenwallen vertreten waren, so müssen wir dafür in erster Linie den zerstörenden Dämon Feuer, der an so vielen Tempeln Thalias seine verbrecherische Kraft geübt hat, verantwortlich machen. In wie vielen Briefen begegnete man dem Hinweis auf die bedauerliche Tatsache, daß bei dem Theaterbrande anno domini .... Archiv, Bibliothek und Fundus ganz oder zum größten Teil ein Raub der Flammen geworden seien, und Goethes Zahme Xenie,

„Wie ist denn ein Theaterbau?
Ich weiß es wirklich sehr genau:
Man pfercht das Brennlichste zusammen,
Da steht's dann alsobald in Flammen"

wurde oft im Geiste zitiert. Es ist eine unumstößliche Tatsache, daß durch solche Brandkatastrophen ein großes wertvolles Stück deutscher Theatergeschichte, soweit sie sich in Dokumenten, Kunstwerken und Erzeugnissen der Technik widerspiegelt, endgiltig vernichtet worden ist. Leider aber ist auch durch eigene Schuld der Menschen, insbesondere der verantwortlichen Leiter ein vermutlich ebenso großer Teil vernichtet, verwahrlost und verzettelt worden. In erster Linie ist bei den Stadt- und Privat-Theatern, die schon auf ein längeres Bestehen zurückblicken, der häufige Wechsel der Direktoren daran schuld, indem der ausscheidende Leiter das ihm wertvoll Erscheinende einfach mitnahm oder der Nachfolger den von seinem Vorgänger hinterlassenen Beständen, soweit sie nicht für die praktische Ausübung seiner Direktionstätigkeit in Frage kamen, kein Interesse entgegenbrachte und das Material an Handschriften, alten Regiebüchern, gerahmten Bildern, Figurinen, Skizzen usw. verkaufte oder verschenkte oder der Verwertung und Verschleppung durch Angestellte nicht steuerte. An manchen Bühnen ist es zur Bildung einer Bibliothek oder gar eines Theater-Archivs überhaupt nie gekommen. So schrieb uns z. B. der akademisch gebildete Direktor eines größeren Stadttheaters folgendes: „Es ist ein trauriger Beitrag zur Wirtschaftsgeschichte des heutigen Stadttheaterbetriebes, daß ich Ihnen bei dieser Gelegenheit mitteilen muß, daß das Theater in X., das mit einem Ausgaben-Etat von über 200 000 Mark zu rechnen hat, weder ein Direktionsbureau, noch eine Bibliothek, noch auch brauchbare Aufbewahrungsräume besitzt. Auch ein Archiv ist nicht vorhanden, so daß es nicht verwunderlich ist, daß man keinerlei Anhaltspunkte über die Vergangenheit vorfindet". Angesichts solcher Zustände die leider nicht als vereinzelte zu bezeichnen sind, ist es dankbar zu begrüßen, daß manche einsichtige Stadtverwaltung aus den Räumen des ihr gehörigen Theaters alle Dokumente, Handschriften, Bücher und Bilder von theaterhistorischem Interesse entfernt und der Obhut der städtischen Bibliothek oder eines Museums

unterstellt und die Bestände wohl gar zu einer dauernden theatergeschichtlichen Ausstellung vereinigt hat. Da Theater, Literatur und Kulturgeschichte sich gegenseitig berühren und ineinander überfließen, so beherbergen auch unsere großen Bibliotheken sowohl in der Druckschriften-Abteilung, wie besonders in der Handschriften-Abteilung, ein reiches und wichtiges Material, das für eine Theater-Ausstellung in Frage kommt. Unzählige Manuskripte von Werken der großen und kleinen Sterne am Himmel der dramatischen Dichtkunst, Dekorationsbilder, Oelgemälde und Stiche, ja ganze Kasperletheater- und Marionettenspiele samt den zugehörigen Textbüchern finden sich in den Schränken und Magazinen unserer großen Büchereien. Das in den Händen von Privatsammlern und Liebhabern, im Schoße der Familien ehemaliger berühmter Künstler aufgespeicherte, zum Teil eifersüchtig den Augen Fremder verborgene Material entzieht sich jeder Berechnung; auf keinen Fall darf es, nach den Stichproben zu urteilen, die bemerkenswerte Nachlaßversteigerungen der letzten Jahre uns gestatteten, nach Umfang und Bedeutung unterschätzt werden.

Was nun die Nutzbarmachung dieser an den aufgezählten Quellen und Fundorten vorhandenen Schätze für die Theater-Ausstellung anlangte, so mußte sich die wissenschaftliche Leitung bald von der Unmöglichkeit überzeugen, trotz oder grade wegen des teilweise überreichen Materials, ein Gleichmaß zu erzielen und anderseits dem Forscher ohne Weiteres erkennbare Lücken zu füllen oder auch nur leidlich zu verdecken. Um beispielsweise die Handschriften von Werken alter und moderner Dichter zu erwähnen, so bestehen an der Mehrzahl der großen öffentlichen Bibliotheken generelle Bestimmungen, die das Verleihen solcher mehr oder minder unersetzlichen Schätze außerhalb der Bibliotheksräume verbieten und somit auch die Beschickung einer Ausstellung unmöglich machen. Täuschend ähnliche Nachbildungen, die zum Teil, wie die Faksimileausgaben der Shakespearefolios, selber den wenigsten Beschauern erschwingliche Kostbarkeiten sind, bieten da, dank den hochentwickelten modernen Reproduktionsverfahren, willkommenen Ersatz. Daß auch öffentliche Museen und Bildergalerien auf Grund gleichlautender amtlicher Vorschriften sich einzelner Stücke ihres Besitzstandes leihweise nicht entäußern dürfen oder aber sie prinzipiell lediglich zu historischen Gemäldeausstellungen nach Auswärts versenden, bedingte den Verzicht auf manches Kunstwerk, manches weitberühmte Porträt oder Rollenbild eines großen Mimen und einer gefeierten Sängerin. Soweit es sich um die Beteiligung von Privatpersonen handelte, die in ihren Entschließungen nicht von vornherein durch bindende Vorschriften und Satzungen gehemmt sind, so fehlte natürlich auch jene Kategorie von Leuten nicht, von denen es im Vorwort zu Emil Kuhs Hebbel-Biographie heißt: „Es wird immer Menschen geben, denen der Sinn versagt ist für das Verdienst, ein Ganzes zu fördern und die in dürftiger Selbstliebe ihren Ziegelstein lieber ungenützt zerbröckeln lassen, als ihn zu dem Baue eines anderen hergeben. Auch der Genuß, ihn hinterher zu produzieren und zu schreien: Seht, dieser Stein fehlt, der Bau taugt also nichts, sei ihnen neidlos gegönnt."

Mit um so größerer Freude und Genugtuung begrüßte die Ausstellungsleitung die Anmeldung mancher einzigartigen Handschriften und Partituren und nicht minder die kostbarer Gemälde, seltener Drucke und wertvoller oder durch die Person ihrer einstigen Träger ehrwürdiger Kostüme und Requisiten, die zum Teil zum ersten Male weiteren Kreisen hier zur Schau gestellt wurden.

Im Vorwort zum Führer durch die Theaterausstellung wurde versucht, den Besuchern und insbesondere den berufsmäßigen Kritikern, einen Einblick in die Schwierig-

keiten, die Ermittelung und Zusammenstellung des Materials mit sich gebracht hatten, zu geben. Ein Teil der Rezensenten nahm auch zustimmend davon Kenntnis und machte die Leser darauf aufmerksam, daß, wenn die Ausstellung dem Kenner manche Lücken zeige, es sich um Lücken handle, die zum Teil, weil der gesuchte Gegenstand längst Staub und Asche geworden, nie ausgefüllt werden können. Eine zweite Gattung von Kritikern, die im großen und ganzen zu den wohlwollenden gerechnet werden dürfen, bezeichnete das zur Schau Gestellte zwar als überaus vielseitig und teilweise interessant, ja, überwältigend, vermochte jedoch eine gewisse Enttäuschung nicht zu verhehlen, daß gewisse Kategorien von plastisch wirkenden Gegenständen nicht oder nur vereinzelt vertreten waren. Einer prägte, schnell fertig mit dem Wort, vergnügt den Ausdruck „die papierne Theaterausstellung". Aber diese nicht voll Befriedigten oder in ihren Erwartungen Enttäuschten übersahen, daß sie Dinge forderten, die auch der geschickteste Zauberer mit seinem Stabe nicht hervorzulocken, der unermüdlichste Forscher nicht mehr zu entdecken vermag.

Denn das Theater, in mancher Hinsicht das konservativste aller Institute, beweist zum mindesten während der letzten Dezennien gegenüber den Dingen, die ihm zum Aufbau und zur Ausschmückung der Szene gedient haben, sobald diese Dinge durch den Gebrauch unscheinbar oder durch bessere Modelle ersetzt worden sind, nichts weniger als Pietät. Das gilt insbesondere von den technischen Apparaten jeder Art. So sind dem verheerenden Feuer, der so manchen Fundus und Bibliotheksraum in Asche gelegt, in dem Mangel an historischem Sinn bei dem Menschen und in der Neuerungslust, nicht zuletzt auch in der Raumnot, gewaltige Bundesgenossen entstanden.

Systematisch seitens der Ausstellungsleitung betriebene Anfragen und Nachforschungen bei den hauptsächlich in Betracht kommenden großen und kleinen Bühnen haben mit nahezu absoluter Gewißheit ergeben, daß von alten Theatermaschinen, Beleuchtungsapparaten, Dekorationsstücken insgesamt etwa ein Dutzend sich erhalten hat und daß einzelne Stücke infolge ihrer Altersschwäche und Zerbrechlichkeit Abbau, Transport und Aufbau nicht vertragen. Man muß es daher als eine Gunst des Schicksals betrachten, daß sich in der Mannheimer Räuberdekoration, dem Stuttgarter Prospekt und Versatzstück, dem Lauchstedter Prospekt und den der gleichen Bühne entstammenden primitiven Lampen, um ein paar Beispiele anzuführen, einige ehrwürdige Zeugen der Vergangenheit in unsere Tage hinübergerettet haben, ganz zu schweigen von noch selteneren Schätzen, wie den Reliquien der englischen Komödianten. So müssen wir uns bei der Tatsache beruhigen, daß die Geschichte des deutschen Theaters und nicht nur des deutschen allein, sich im wesentlichen in den Erzeugnissen der Feder und der Druckerpresse, des Pinsels und des Künstlerstiftes manifestiert und von dem, der sie forschend betrachtet, der genießend bei ihnen verweilen will, die Andacht zum Kleinen, das liebevolle Verständnis für das von Urvaters Hand geschriebene Wort erheischt. Mit Recht erinnerte der Vorsitzende der Gesellschaft für Theatergeschichte, Professor Ludwig Geiger, in seiner klug abwägenden Rede am Eröffnungstage an Goethes Verschen zu einer Handschrift Friedrichs des Großen:

Das Blatt, wo seine Hand geruht,
Die einst der Welt geboten,
Ist herzustellen fromm und gut.
Heil ihm, dem großen Toten!

Eduard Mörikes ähnlich geprägten schönen Vers möchten wir ihm zur Seite stellen:

Sei, was er schrieb auf das Blatt auch nur ein Wörtchen, es haftet
Doch vom Leben des Manns immer ein Teilchen daran.

Vielleicht sind es nur noch einzelne Begnadete, von der großen Masse spöttisch als sonderbare Schwärmer bezeichnete, die beim Anblick der verblichenen Schriftzüge einer teuren Hand, bei der Betrachtung des ersten unsicheren Entwurfes oder gar der Reinschrift eines Meisterwerkes der dramatischen Weltliteratur solche Gefühle der Pietät, solche Schauer der Ergriffenheit aufbringen. Daß sie noch nicht ausgestorben, lehrte uns neben manchen andern der Brief eines jungen Schriftstellers, in dem es u. a. heißt: „Der industrielle Teil der Ausstellung bot mir manches Neue, aber vor all den historischen Sachen habe ich einige Stunden erlebt, wie sie in solcher Innerlichkeit wohl nur Wenige dort in den Hallen durchmachen. Mir sind ja diese Dinge nicht nur bedrucktes und beschriebenes und bemaltes Papier, mir steht ja ein Leben hinter all den Dingen, das mich selbst und meine Sehnsüchte ausfüllt und stets erfüllen wird. So vieles war für mich da, das von vergangenen Tagen mir erzählte; ich danke dem Besuch der Ausstellung einige schöne Stunden inmitten der Sorgen und der kleinlichen Not meines Lebens."

Treffend schrieb am Eröffnungstage auch einer unserer erfahrensten Theaterkritiker: „Eine Theaterausstellung kann uns naturgemäß nicht die Theateraufführungen selbst, weder Dichtung noch Darstellung übermitteln, sie kann nicht den Geist Goethes heraufbeschwören, damit er vor neugierigen Zuschauern dichte oder Regie führe, sie kann nicht Ludwig Devrient und Iffland aus dem Jenseits zurückholen, damit sie vor uns spielen. . . . . . Ob jemand beim ersten Besuche der Ausstellung dieselbe mit starkem Eindruck verließ, oder ob er etwas ernüchtert am Eröffnungstage die Meinung mitnahm, hier seien eben nur viele, zum Teil sehr interessante Bilder, Manuskripte, Zettel, Modelle, Skizzen und Reliquien aufgehäuft, das hängt indes nicht nur von der Stärke seiner Phantasie ab und seinem Vermögen, aus derlei Elementen das Bild der großen Vergangenheit sich aufzubauen, es hängt wesentlich auch noch davon ab, ob so ein Besucher zufällig zuerst gleich die großen, erinnerungsreiche Stimmungen ausströmenden Zeugen vergangener Theaterepochen antrifft oder ob er gerade vor gleichgültigere, nur dem eingeweihten Kenner oder in längerer Betrachtung ihren Gehalt erschließende Objekte geraten ist."

Es mag in diesem Zusammenhang auch von dem sogenannten Reliquienkult die Rede sein. Man sagt den Priestern und Priesterinnen Thalias bekanntlich für ihn eine besondere Neigung nach. Der ehemalige berühmte Mime, die alternde, vergessene Schauspielerin, die an den Wänden ihres Heims vergilbte und zerbröckelnde Lorbeerkränze und verblichene Schleifen liebevoll konservieren und aus lavendelduftenden Kommoden und verschwiegenen Truhen dann und wann allerlei Andenken hervorkramen, um in wehmütiger Erinnerung die Tage des Glanzes und der Beliebtheit noch einmal durchzukosten oder der lieblosen neuen Generation, die von solchem Ruhm nichts mehr weiß, die einstige Größe ad oculos zu demonstrieren, gehören zu den stehenden Figuren des deutschen und französischen Theaterromans. Anderseits sind der Liebhaber und Sammler nicht wenige, die neben Bildern und Handschriften auch die Locken, Medaillons, die Ringe, Petschafte und Trinkgläser einstiger Bühnengrößen gern in ihren Reliquienschrein aufnehmen. Solcher Kultus, von einzelnen betrieben, mag, je nach dem Standpunkt des Beurteilers, wehmütige, erhebende oder lächerliche Wirkung üben. Eine theatergeschichtliche Ausstellung hätte ihrer Aufgabe nur schlecht genügt, wenn sie aus Rücksicht auf Skeptiker und Banausen die Reliquien — Handschriften und Miniaturbildnisse ausgenommen — grundsätzlich ausgeschlossen hätte. Der alte Soldat, der

Freund der Kriegsgeschichte, will im Zeughaus und Armeemuseum auch das dreieckige Hütchen, das Kreuz der Ehrenlegion und den Marschallstab des Siegers von Austerlitz und des Besiegten von Waterloo, den Degen des großen Friedrich und die Tabakspfeife des alten Blücher sehen. Und braucht sich solch pietätvollen Interesses und unschuldiger Neugierde gewiß nicht zu schämen. Und was diesen Heroen der Feldschlacht billig, muß den Großen der Bühne, den Ekhof, Schröder, Iffland und Devrient, recht sein. Nur muß es sich eben um Könige und kommandierende Generale der Kunst handeln; der Degen des Troupiers und die Schnupftabaksdose des Dutzendmajors haben in Museen und Ausstellungen nichts zu suchen.

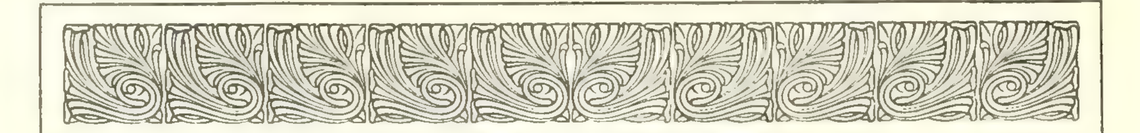
Das Maß der den einzelnen gegebenen Illusionsfähigkeit ist naturgemäß ein sehr verschiedenes. Nicht mit Unrecht beklagt man, daß die immer höher gesteigerten Ansprüche an die Inszenierung in unseren führenden Theatern die Illusionsfähigkeit beim Zuschauer förmlich systematisch herabsetzen und eine künstliche Blasiertheit züchten helfen. Der Dutzendmensch in der Großstadt, der landläufige Theaterbesucher ist zumeist einfach zu bequem, hinter vergilbten Papieren und verblichenen Bildern sich ein Leben, eine künstlerische Großtat entstehen zu lassen, er ist an plastische monumentale Wirkungen gewöhnt und will von einer rauschenden Orchestersymphonie geistig zu Boden geschlagen, in einen Zustand der Hypnose versetzt werden. Betritt er nun eine historische Theaterausstellung, in der er tausend und abertausend Zeugnisse der Vergangenheit, ein sinn- und plangemäßes Nach- und Nebeneinander findet, so begreift er nicht, daß die Wirkung, die von der plastischen Dekoration in der Inszenierung irgend eines modernen Theateraktes auf einer unserer führenden Großstadtbühnen angestrebt und erreicht wird, in einer derartigen Ausstellung weder angestrebt noch erreicht werden kann, da es sich um total verschiedene Dinge handelt. Nur innerhalb des Rahmens einer geschlossenen Kollektivausstellung einer Bühne, die seit Urväter Tagen vom Glücke besonders begünstigt worden ist und nicht bloß papierne Zeugen ins Heute hinübergerettet hat, kann der Versuch einer großzügigen einheitlichen Komposition gemacht werden. Nicht unerwähnt mögen bleiben die von einigen Seiten geäußerten Wünsche nach einer fortlaufenden Darstellung der Entwickelung der Schaubühne von den Tagen des Sophokles bis zum Münchener Künstlertheater in Form nicht zu kleiner plastischer Modelle. Wir würden keinen Augenblick anstehen, die Erfüllung dieses Wunsches als eine höchst erfreuliche zu bezeichnen, aber die Kostenfrage mußte für die Gesellschaft für Theatergeschichte als eine vorläufig unlösbare bezeichnet werden, indem die Anfertigung solcher Modelle, sofern sie künstlerischen und wissenschaftlichen Ansprüchen in gleichem Maße genügen sollen, gegen 2000 Mk. für das einzelne Stück erfordert. Auch eine fortlaufende Geschichte des Kostüms in Form auserlesener alter Stücke und getreuer moderner Nachbildungen erheischt womöglich noch größere Geldopfer, wie ein Blick in die Versicherungslisten der von einigen großen Hofbühnen der Theaterausstellung zur Verfügung gestellten, reich gestickten Galakostüme aus der Rokoko- und Biedermeierzeit bewies. Stieß in solchen Punkten die Tätigkeit der Ausstellungskommission auf unübersteigbare Schranken, so galt das auch von der Nichtbeteiligung einzelner Theater, die in mancherlei Tonarten, vom leisen Bedauern bis zu direkter temperamentvoller Anklage wider die säumigen oder allzu ängstlichen Bühnenleiter in der kritischen Würdigungen der Tagespresse zur Sprache gebracht worden ist. Es bedarf wohl nicht der ausdrücklichen Versicherung

daß die Ausstellungsleitung sich nicht mit einer einfachen Absage begnügt, sondern in den ihr wichtig erscheinenden Fällen durch eindringliche schriftliche oder mündliche Vorstellungen eine Abänderung des ursprünglichen Beschlusses herbeizuführen versucht hat. Es soll hier an den verantwortlichen Stellen, die trotzdem auf einer unserer Sache ungünstigen Entscheidung beharrten, keine nachträgliche Kritik geübt werden. Es ist das mit nichts zu wünschen übrig lassender Deutlichkeit zum Teil schon seinerzeit in der betreffenden Lokalpresse besorgt worden. So mußte sich der Magistrat einer altberühmten süddeutschen Haupt- und Residenzstadt, deren Theater und Archiv trotz lebhafter Befürwortung durch maßgebende Persönlichkeiten sich, sei es aus Furcht vor einem möglichen Verlust oder Beschädigung der erbetenen Objekte, sei es aus lokalpatriotischen Rücksichten nicht beteiligt hatten, in einer weitverbreiteten Tageszeitung nachstehende hier im Auszug wiedergegebene Kritik gefallen lassen: „Durchaus falsch scheint uns der Standpunkt zu sein, den X. zu der Berliner Theaterausstellung vom Standpunkt der Lokalen Reklame aus nimmt. Es hört sich ja sehr nett an, wenn man sagt: Wer unsere Schiller- usw. Reliquien sehen will, der soll nach X. kommen!" Wie viele Leute im Reiche oder gar im Ausland wissen aber, daß bei uns solche Dinge zu sehen sind? Sicherlich nur eine ganz geringe Anzahl. Hätten wir jene Objekte aber dem Berliner Unternehmen zur Ausstellung überlassen, so wäre dadurch für unsere Stadt eine sehr wirkungsvolle Reklame gemacht worden. Denn es sind relativ immer nur wenige Leute, die solche Ausstellungen persönlich besuchen; ungeheuer groß aber ist die Zahl, die in den Zeitungen darüber lesen und dadurch auf dies oder jenes aufmerksam werden, das sie besonders interessiert. Wenn nun jetzt in den nächsten Wochen die Berichte über die Berliner Ausstellung durch die Presse gehen, so wird der Name X. darin überhaupt nicht zu finden sein, und damit wird der Anschein erweckt werden, als ob X. auf diesem Gebiete überhaupt nichts zu bieten habe. Anders, wenn in den Ausstellungsbesprechungen unsere Stadt als die glückliche Besitzerin einer ganzen Anzahl äußerst wertvoller und interessanter Originalstücke vornehmlich aus Schillers Zeiten gerühmt würde, mit denen sie auf diesem Gebiete völlig konkurrenzlos dasteht. Das hätte für X. gewirkt, und dann wären die zahlreichen fremden Interessenten, die über die X.er Schätze nur gelesen haben und sie nun auch an Ort und Stelle gern sehen möchten, später sicher nach X. gekommen, jene Leute, von denen man an den zuständigen Stellen annehmen zu können glaubt, sie würden unsere Stadt mit ihrem Besuche beehren, auch ohne daß sie auf das, was sie bietet, auf irgend eine Art und Weise aufmerksam gemacht werden." Dasselbe konnte mutatis mutandis einigen andern Magistraten, die sich von der nicht genug zu rühmenden Liberalität und dem verständnisvollen Entgegenkommen der großen Mehrzahl der vom Komitee ersuchten deutschen Stadtbehörden unvorteilhaft unterschieden, ins goldene Buch geschrieben werden.

In vielen Beurteilungen der Ausstellung kehrte die fast stereotype Klage wieder, daß von Berliner Bühnenleitern Otto Brahm, Max Reinhardt und Hans Gregor auf eine Beteiligung verzichtet hätten, obgleich sie als Mitglieder des Ehrenkomitees bzw. Arbeitsausschusses figurierten. Ueber die Gründe dieses Fernbleibens haben sich viele Leute überflüssigerweise den Kopf zerbrochen und, wie es so zu gehen pflegt, die nächstliegenden Gründe übersehen. Es wird daher nicht unnützlich sein, an dieser Stelle an Folgendes zu erinnern. Als im Winter 1907/08 der Gedanke einer Berliner Theaterausstellung zum erstenmal in den Spalten des Berliner Tageblatts in Form einer Umfrage bei den

hauptsächlich in Frage kommenden Interessenten auftauchte, äußerte der Leiter des Lessingtheaters, daß seine Bühne für eine Theaterausstellung voraussichtlich nichts werde bieten können, denn die Spezialität des Lessingtheaters sei die Regieleistung, und die könne man auf einer Theaterausstellung nicht zeigen. Mit ähnlicher Zurückhaltung äußerte sich für Max Reinhardt sein Dramaturg Felix Holländer. Und der Direktor der Komischen Oper betonte später auf Befragen der Ausstellungsleitung brieflich, daß er weder Dekorationsskizzen noch Miniaturmodelle seiner vielgerühmten Inszenierungen besäße. Daß Bühnenleiter, die ihre Dekorationen und Kostüme nicht in eigenen Werkstätten und nicht nach Entwürfen von Malern und Kunstgewerblern anfertigen lassen, die für die betreffenden Bühnen ständig verpflichtet sind, sondern das jeweilige Material von großen Ausstattungsfirmen beziehen und auch in ihrem Archiv lediglich über ein paar Zettel moderner Uraufführungen und moderne Photographien verfügen, da die betreffenden Bühnen noch auf keine geschichtliche Entwicklung zurückblicken, es vorzogen, von einer Beteiligung überhaupt abzusehen, ist zum mindesten begreiflich. Im Falle der Reinhardtbühnen und des Münchener Künstlertheaters lagen die Dinge freilich anders, und es war im Interesse einer möglichst vielseitigen Vertretung unserer zeitgenössischen Dekorations- und Inszenierungskunst in der Tat lebhaft zu bedauern, daß wegen der bekannten, überaus vielseitigen Inanspruchnahme des Direktors und seiner Leute, die just in jenen Monaten sich um „Oedipus" im Zirkus bemühten, die Anmeldungen nur auf dem Papier blieben und daß die geschäftlichen Verhandlungen wegen des Transports der Modelle des Künstlertheaters von der Pariser Ausstellung nach Berlin nach langem Hin und Her resultatlos verliefen.





II.

Die Gliederung der historischen Abteilung war teils unter chronologischen, teils — der Ausdruck ist nicht ganz zutreffend — geographischen Gesichtspunkten erfolgt. Dem etwa aufgetauchten Plan, das gesamte Material in zeitlicher Folge anzuordnen, standen, ganz abgesehen von den damit verbundenen ausstellungstechnischen Schwierigkeiten, die strikten Wünsche und Bedingungen einzelner großer Bühnen, die nur mit einer Kollektivausstellung vertreten sein wollten, entgegen. Die Form dieser Aufstellung hat zweifellos auch manches für sich. Der Beschauer erhält ein abgeschlossenes Bild; der mit der Geschichte seiner Stadtbühne einigermaßen Vertraute begrüßt die ihm bekannten Personen und Zeugnisse aus Vergangenheit und Gegenwart mit besonderem Wohlgefallen. Bühnen, die auf eine alte Kultur, reich an künstlerischen Großtaten, zurückblicken, kommen mit berechtigtem Stolz zur Geltung. Daß das Glück, das die betreffenden Theater mit folgenschweren Bränden verschonte, und der Zufall, der ihnen verständnisvolle Leiter und Archivare bescherte, dabei eine Rolle spielen und ihnen vor andern ebenso beachtenswerten Kunsttempeln einen Vorzug verschaffen, soll natürlich nicht geleugnet werden.

Daß Weimar und dem durch seinen Geist geadelten kleinen Lauchstedt auch in dieser ersten deutschen Theaterausstellung ein besonderes Los zugefallen war und der Stern von Bethlehem wieder einmal weithin leuchtete, wer wollte darob erstaunen oder es neidisch bekritteln? Waren doch im Zeichen Weimars nicht nur die Heroen des goldenen Zeitalters unserer Literatur, Lessing, Goethe und Schiller mit den erlesensten Werken hier vereinigt, sondern auch der königliche Brite, den wir trotz Beerbohm Trees' jüngst geprägtem Tadelswort vom literarischen Helgoland nun einmal als den unserigen betrachten. Und viele der besten Namen unseres nachklassischen Schrifttums, die das Goethe- und Schillerarchiv in Weimar, das Schillerhaus in Marbach und der briefliche Nachlaß Franz Grillparzers usw. vereinigen, hatten sich angeschlossen. Durch das planmäßige Zusammenwirken der in Weimar vereinigten Kunstinstitute (Goethe-Nationalmuseum, Goethe und Schillerarchiv, Schillerhaus, Großherzogl. Bibliothek, Großherzogl. Museum, Großherzogl. Hoftheater), die ein jedes beachtenswerte Schätze aus ihren historischen Beständen herliehen, war eine reichhaltige und instruktive Uebersicht über Leben und Taten des weiland Weimarer Musenhofes zu stande gekommen.

Ab jove principium! Mit dem Olympier lasset uns beginnen! 19 Handzeichnungen Goethes, die sonst der Hut des Goethe-National-Museums in Weimar anvertraut sind, darunter Faust und der Erdgeist, die Hexenküche und die Hexenszene aus Macbeth und die beiden Walpurgisnächte bildeten

neben einem Teil des Druckmanuskripts von Faust II und den Erstausgaben Goethescher Dramen, Zetteln, Theaterakten, den Mittelpunkt dieser kleinen, aber erlesenen Goethe-Sammlung. Eine interessante Kreidezeichnung Gussows nach einer Büste Schadows, sowie die farbige moderne Zeichnung von Karl Bauer, der mit genialer Intuition das Wesentliche des Goetheschen Kopfes sicherer als die meisten seiner zeitgenössischen Nachbildner erfaßt hat, zeigten, von kleinerem Bildwerk abgesehen, ihn selbst. Herzogin Anna Amalie und Karl August waren in zeitgenössischen Oelgemälden vertreten. Corona Schröter sogar nicht weniger als viermal. Als Liebliche, die dem Weimarer Musendienst nie fehlte, auf dem jugendfrischen Selbstporträt, als Rokokoschöne von philinenhafter Koketterie auf dem gleich dem eben genannten Bilde neuerdings wohl zu unrecht angezweifelten Porträt von Graff (in von dem jüngst verstorbenen Prof. Woldemar Friedrich für die Galerie M. Perl in Berlin geschaffener vortrefflicher Kopie), auf einem Selbstporträt, das die etwa vierzigjährige Künstlerin zeigt, und endlich auf dem geradezu blaustrümpfigen Pastellgemälde von Auguste Hüssener. Durch ihre lebensvolle Charakteristik wie durch ihre prachtvolle Erhaltung zogen die für Goethes Sammlung einst geschaffenen acht Kreidezeichnungen Josef Schmellers den Beschauer an: Porträts ehemaliger Weimarer Bühnenangehöriger, an der Spitze Laroche, die beiden Genast, Graff und Oels. Der Büste Goethes als Orestes von Clauer gesellten sich die von Iffland und Pius Alexander Wolff. Den Räumen des Hoftheaters entstammten die in einer Sonderabteilung untergebrachten Pastellgemälde und Oelbilder der Künstlerfamilie Genast, Laroche, Oels, der hier nicht sonderlich vorteilhaft aussehenden Madame Jagemann und der jungen Christiane Neumann-Becker. Auch einige der wenigen erhaltenen Briefe Euphrosynes und ihres Gatten Becker erinnerten neben Musculus' gut gemeinter Gedenkschrift an den einstigen talentvollen Liebling Goethes und der Musen. Von der Weimarer Erstaufführung des Faust vom 29. Juli 1829 zeugte neben dem Theaterzettel der wohlerhaltene Degen mit dem Totenkopf, den Mephisto-Laroche getragen. In das Treiben des Weimarer Liebhabertheaters wie des offiziellen Musentempels führten u. a. Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen von G. M. Kraut, Lieber und J. H. Meyer, C. Müller und Wilhelm Tischbein (Szenen aus den Räubern, Wallenstein) ein. Mit Handschriften noch reicher als sein großer Genosse war Schiller vertreten, u. a. mit dem interessanten Fragment der geplanten Fortsetzung der Räuber „Die Braut in Trauer", dem Bruchstück „Das Schiff", durchkorrigierten Druckvorlagen und Regiebüchern sowie Widmungsexemplaren einzelner Dramen, und vor allem mit der umfang- und gehaltreichen Korrespondenz mit Iffland, die sich an die Berliner Aufführung des „Tell" knüpfte. Daß auf der Wand und in den Schaukästen der Weimarer Abteilung neben Iffland auch Kotzebue mit Porträt und Handschriften Platz gefunden, entspricht nur den tatsächlichen Verhältnissen seiner Zeit. An Gottsched, den Diktator des Geschmackes und eifrigen Sammler erinnerten neben alten Bildern Ausgaben seiner Hauptwerke, darunter sein Handexemplar des „Nötigen Vorrat". Ehrenmale für Lessing, die den wenigsten Literaturfreunden bislang zu Gesicht gekommen, waren die vom Geh. Justizrat Robert Lessing veranstalteten privaten Prachtausgaben der Familiengeschichte, des „Nathan" und der „Minna von Barnhelm". Die kleine Shakespeare-Sammlung, die sich um die Folioausgabe von 1623 gruppierte, ließ vornehmlich die frühen und vielseitigen Bemühungen deutscher Uebersetzer und Bühnenleute um Hamlet erkennen.

Eine namentlich nach der theatertechnischen Seite hin willkommene Ergänzung der Weimarer Abteilung bildeten die dem kleinen

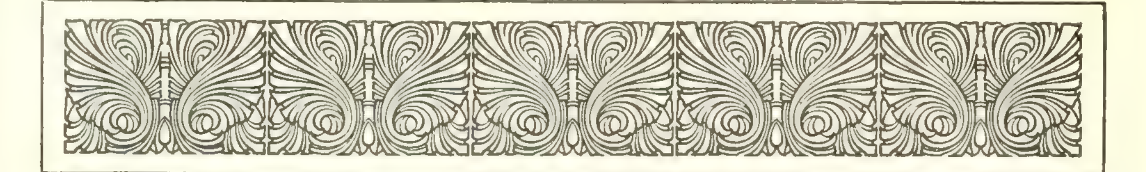
Theater von Lauchstedt entstammenden Objekte; Goethes einstige Weimarer Filialbühne seit 1802, die er selber in Vers und Prosa verewigt, hat in den letzten Jahren bekanntlich eine ziemlich umfangreiche Literatur gezeitigt und nach dem Umbau, dank den Bemühungen des Lauchstedter Theatervereins mit der Aufführung von Menanders neuentdeckter Komödie und im letzten Jahr durch die von Spielopern Webers und Pergolesis viel von sich reden gemacht. Die Beteiligung Lauchstedts an der Theaterausstellung bewies, daß die kleine Bühne Aeltestes mit Treue bewahrt hat. Man begrüßte respektvoll den alten verblichenen, an den Rändern zerschlissenen Prospekt, die primitiven Argandbrenner, die noch auf Befehl des Olympiers aufgeflammt waren, erst recht seinen behaglich gepolsterten Regiestuhl, um dessen Lehne sich ein einst von Crönchen als Zigeunerin getragener, gut erhaltener Rock schlang. Ein instruktives Modell zeigte die primitive Einrichtung des Vorhanges, der durch das Gewicht eines auf einer Hutsche sich herablassenden Arbeiters, der die luftige Höhe auf einer Leiter erklommen, aufgezogen werden mußte. Neben diesen Reminiszenzen waren auch Abbildungen des Musentempels in seiner jetzigen Form nebst den dazu gehörigen Plänen und Grundrissen nicht vergessen.

Von Bethlehem-Weimar schweift der Blick hinüber nach Mekka-Meiningen. Von Herkomers Meisterhand geschaffen, prangte das Bild des ehrwürdigen Theaterherzogs zwischen seinen alten und neuen Getreuen. Chronegk etwas steif in seiner ordengeschmückten Hofratsuniform, Paul Lindau, Paul Richard und der neue Herr, Max Grube. Eine reiche Fülle von goldenen und silbernen Kränzen erinnerte an die ruhmreichen Wanderzüge der Meininger. Von diesen prunkenden Ehrengaben, die dem gefräßigen Element beim Brande des Meininger Hoftheaters von rettenden Händen glücklich entrissen, schweift das Auge auf die umfangreichen Bände, die Originalzeichnungen Herzogs Georg, Dekorationsskizzen und Figurinen enthalten und dank der Erlaubnis des fürstlichen Herrn von den Beschauern sogar durchblättert werden durften. Photographien der Künstler und Künstlerinnen in den fertigen Kostümen gestatten einen Vergleich mit den Entwürfen und beweisen den praktischen Bühnenblick und die genaue Berechnung jeglichen Details, die der geniale Regisseur betätigte. Dekorationsskizzen, die eine tumultuarische Volksszene zeigen, zeugen von der nicht minder fein berechneten Massenwirkung und geschickten Verteilung der einzelnen Gruppen. Um eine Büste, die die scharfgeschnittenen Züge von Teller-Cassius zeigt, schlingt sich das rotweiß-goldene Kostüm, daß der erste Cäsar der Meininger, der blinde Weilenbeck, einst getragen. Brandspuren am Saum erinnern ebenso wie der breite Riß, der durch das Oelgemälde Chronegks geht, an die Katastrophe, der Meiningens alter Musentempel zum Opfer gefallen. Die Platte des Photographen hat auch jene hora nefasta, als die immer dichter geballten schwarzen Rauchwolken die Fruchtlosigkeit jedes Löschversuches zeigten, festgebannt. Das neu erstandene, vornehm einfache Haus, das Herzog Georg „seinem Volke zur Freude und Erhebung" so schnell errichtet, war durch die bis ins einzelne peinlich nachgeschaffenen Modelle, Gesamtansicht und Durchschnitt durch den Zuschauerraum mit Arthur Fitgers Vorhang, vertreten. Sie sicherten dem Schöpfer des Hoftheaters, Hofbaurat Behlert, auch im Rahmen dieser Kollektivausstellung verdientes Lob. Gleich der Cäsarbüste riefen die metallnen Rüstungen der Pappenheimer Kürassiere in der älteren Generation der Theaterfreunde unvergeßliche Erinnerungen wach, desgleichen unter den Photographien einstiger Angehöriger der Meininger Truppe vor allem die Bilder des jungen Josef Kainz, dessen anfänglich ungeberdiges Talent unter der Hand des fürstlichen Bühnenleiters den rechten Schliff erhalten.

An Meiningen lehnte sich Wand an Wand die einem anderen Reformator der deutschen Bühne gewidmete Ausstellung des Wagner Museums Eisenach.

Bei der Fülle der von dem verstorbenen Nikolaus Oesterlein und seinen Nachfolgern zusammengetragenen Objekte, die in der ehemaligen Villa Fritz Reuters eine wohl nur provisorische Unterkunft gefunden haben, drängte sich den Leitern bei der Beschickung der Berliner Ausstellung die Frage auf, wo anfangen, wo enden? ähnlich wie dem Hüter der Schätze des Weimarer Liszt-Museums. Gab es doch in der ganzen historischen Abteilung kaum eine Nische, in der nicht ein Bild, ein Brief, ein Zettel, ein Aktenstück an den Bayreuther Meister erinnerte. So, um nur aufs Geratewohl ein paar Beispiele herauszugreifen, an der Wand der Prager Abteilung Angelo Neumanns Landkarte seiner großen Wagner-Tournee, in der auch die nicht zustande gekommene Fahrt nach Lissabon etwas voreilig eingetragen ist, oder das Stuttgarter Dokument über die Ablehnung des „Rienzi", die Quittung über ein Tannhäuser Honorar in Hannover, von den Dresdener und Münchener Reliquien ganz zu schweigen. Die Leiter der Wagner und Liszt-Museen hatten daher gut getan, sich in der Auswahl der Objekte zu beschränken, und neben Porträtbüsten, Totenmaske und seltenen Bildern des Meisters, seiner Eltern und seines Stiefvaters, der Gräfin d'Agoult und Frau Cosimas nur Rarissima, wie das Dedikationsexemplar des „Parsifal" für Liszt, zu senden und insbesondere das Thema Wagner und das Ausland zu illustrieren, oder genauer gesagt, Wagner und Paris. Und die ausliegenden Plakate und Zeitungsblätter verkündeten wie mit Fanfaren, welches Aufsehen die question Wagner seit der denkwürdigen Erstaufführung des Tannhäuser (1861) am Seinestrande gemacht hat. Im übrigen waren auch wahrhafte Reliquien wie die Zettel der Uraufführungen von Lohengrin, Meistersinger und Rheingold und die Sammelrahmen mit den Bayreuther Getreuen von 1876 und 1882 nicht vergessen. Nicht geringes Interesse erweckte das kleine Plakat mit der gedruckten „Letzten Bitte an meine lieben Genossen! Deutlichkeit, die großen Noten kommen von selbst, die kleinen Noten und der Text sind die Hauptsache. Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer den Anderen, im Selbstgespräch nach oben oder nach unten blicken, nie gerade aus. Letzter Wunsch: Bleibt mir gut, Ihr Lieben."





III.

Es sind die Taten und Schicksale einer Kunst, so allgemein beliebt, so allgemein besprochen, der man dennoch so selten nachfragt: wie sie geworden, was sie ist? Gleichsam als habe man, da ihre Werke im Momente des Entstehens schon wieder zu verschwinden scheinen, auch ihre Spuren verloren gegeben. Aber sie sind da, es ist nur mühsam, durch Wust und Trümmer ihnen nachzugehen.“ Diese Worte, mit denen der Altmeister Eduard Devrient den ersten Band seiner Geschichte der Deutschen Schauspielkunst eröffnet, konnte man als Motto auf die Wände derjenigen Abteilungen schreiben, in denen auf der Deutschen Theaterausstellung der Versuch gemacht worden war, die Zeugnisse aus den ersten Jahrhunderten deutscher Bühnenkunst zusammen zu stellen. Es trifft sich glücklich, daß für den Laien, der vielleicht nur zögernd und zweifelnd in die ihm gar zu fern liegende mittelalterliche Welt ihm unverständlicher verschnörkelter Handschriften Blicke und Schritte lenkt, aus der Gegenwart eine Brücke geschlagen wird, die er im Gefühl, orientiert zu sein, mutig betritt. Es sind die Erinnerungen an die Oberammergauer Passionsspiele, die auch Hans Jedermann, nachdem in den letzten drei Jahrzehnten der Besuch des oberbayrischen Dorfes Mode geworden, mit Wesen und Inhalt geistlicher Spiele bekannt gemacht haben. Alte Bilder mit Darstellungen der ehemaligen Passionsbühne, das Dankschreiben der Gemeinde Oberammergau an Eduard Devrient, der in seiner berühmten Abhandlung (1851) das Interesse für die Spiele in Fluß gebracht hat, die zierlichen Bleistiftzeichnungen Spitzwegs, die 1910 erschienenen historisch-kritischen Ausgaben des Textes u. a. m. erinnerten an diesen in unsere Zeit hinüberragenden Rest mittelalterlicher Theaterherrlichkeit. Einen in romanischen Ländern noch heute üblichen hübschen Brauch vertrat die Tiroler Weihnachtskrippe mit zierlichen holzgeschnitzten Figürchen. (Otto Falkenberg, München.) Dem Hort des Germanischen Museums entstammte die Papierhandschrift eines Mysteriums von ca. 1450, ein Spiel von der Erschaffung der Welt. Das zu geschichtlicher Berühmtheit gediehene Spiel von den 12 Jungfrauen war in der photographischen Wiedergabe einiger Hauptstellen vertreten (Magistrat Mühlhausen). Als eine einzigartige Reliquie präsentierte sich der älteste deutsche Theaterzettel aus dem Jahre 1520, den das Rostocker Magistrats-Archiv als kostbares Kleinod hütet. Nachdem die von Lappenberg entdeckten und in der Zeitschrift des Hamburgischen Geschichtsvereins 1841 beschriebenen, alleraltesten handschriftlichen deutschen Zettel, die vermutlich dem Jahre 1466 entstammen, im großen Hamburger Brande von 1842 untergegangen sind, darf dieses vom Zahn der Zeit, wenn nicht von

den Zähnen hungriger Mäuse hart angegriffene, gebräunte Stückchen Papier füglich als ein Unikum gelten. In treuherziger plattdeutscher Sprache kündet es: „up Sondach eyn schone innich unde merklick spyl von deme State der werld unde söven older der minschen,“ an. Der handschriftliche Zusatz „So verne sick dat weder to klarheyt schickende werd“ zeugt von einer nicht überflüssigen Vorsicht der Veranstalter, da man zu jener Zeit bekanntlich im Freien spielte. Eine recht instruktive Uebersicht über die in ihrer Weise großartige Anlage eines mittelalterlichen Passionsspiels gaben die 1869 als Beilage zu einem Elberfelder Schulprogramm reproduzierten Situations- und Inszenierungspläne zu dem Luzerner Osterspiel des Renwart Cysat (1583). In die Frühzeit berufsmäßiger Schauspielkunst führten Eingaben der Thomas Sackville, Brown und Genossen, Ratserlasse und Protokolle, seltene Einblattdrucke mit Bildern von Pickelheringen und reisenden Medizinmännern, die Theater und Quacksalberei verquickten. Auch die seltenen Ausgaben der Dramen der englischen Komödianten, der Liebeskampf und seine Fortsetzungen, fehlten nicht (Professor Georg Witkowski, Leipzig). Noch mehr aber als alle Zettel, Bilder und Bücher erfreuten das Herz des Sammlers die direkt in das damalige Theatergetriebe einführenden Requisiten, Harlekinkostüm, Pritsche und ein prachtvoll erhaltenes Kulissenschwert der englischen Komödianten, die, dank einem glücklichen Zufall, bei einem Besuch in Königsberg, etwa ums Jahr 1600, diese Stücke als einzige auf dem Kontinente zurückgelassen haben. Auch das Germanische Museum hatte interessante Kostüme eines Harlekins und eines Ritters, die zu den ältesten erhaltenen zählen, und bemalte hölzerne Masken, wie sie bei volkstümlichen Aufführungen benutzt wurden, geliehen. Die teils äußerst naturalistischen, teils grotesken Köpfe weisen überraschende Aehnlichkeit mit verwandten Erzeugnissen der Tibetaner und der Maori auf und regen über das Theatermäßige hinaus zu vergleichenden ethnographischen Studien an. — Die Zunft der Meistersinger von Nürnberg und Augsburg vertrat mit Bildnis und Handschrift und den vom jungen Goethe für das Weimarer Liebhabertheater besorgten grotesken Holzfiguren zum „Narrenschneiden“ Meister Hans Sachs. An das Schuldrama der Neulateiner und Humanisten, an Frischlin, Wimpheling, Naogeorgus erinnerte mancher Band in den Vitrinen. Christian Weise, den gelehrten Zittauer Magister, konnte man in einem würdigen lebensgroßen Konterfei und der Handschrift seines beliebtesten Schuldramas (Simson) bewundern. Für Andreas Gryphius bot die Breslauer Stadtbibliothek mancherlei Material. An der Schwelle des 18. Jahrhunderts grüßen die Namen der Erzväter und Altmeister der deutschen Schauspielkunst, Johannes Velten, Neuber, Ekhof. Einige Zettel von den Wanderzügen des ersteren, die die Aufführungen der „Mutter der Maccabäer“, des „großmütigen Papinianus“ usw. anzeigen, dürfen wohl als Unika angesprochen werden. Dasselbe gilt von dem Frankfurter Faustzettel der Neuberin von 1737 (E. Mentzel, Frankfurt) und den Faust- und Wallensteinzetteln von 1683/84 (Stadtbibliothek, Bremen). — Die Dekorationskünste jener Tage ließen sich an mehreren Bilderfolgen studieren, teils Originale, teils photographische Reproduktionen. Den Neid der Bibliophilen erregte nicht wenig der Folioband des Seneca aus dem Besitz der Neuberin, in dessen innere Deckelseite die Künstlerin ein umfangreiches Gedicht eingetragen hat (Stadtbibliothek, Leipzig). Die Verteidigungsschrift der Witwe Velten und die nicht minder raren Schriftchen des Gottfried Adam Uhlig und andere gedruckten Klagen gottseliger Komödianten, die für sich und ihre Standesgenossen das ihnen versagte heilige Abendmahl und ein ehrliches Begräbnis nach ihrem Tode heischen, verraten das eigenartige

Kapitel Theater und Kirche. Nicht nur mit mehreren von seiner Hand geschriebenen Rollen und allerlei Bildern, sondern auch mit zwei interessanten Kuriositäten, einer sogenannten Negligétour und einem alten Theaterorden war der große Ekhof vertreten. Pietät und Sammeleifer des weiland Gothaischen Hoftheaterregisseurs Kawaczynsky haben diese beiden vergänglichen Gegenstände in die reiche Sammlung des Leipziger Literarhistorikers Albert Köster hinübergerettet, der gleich seinem Bonner Kollegen Berthold Litzmann auch glücklicher Besitzer der heute sehr raren Handschriften des berühmten Mimen ist. Ein wahrhaft köstliches Stück war vollends das Exemplar von Lessings Hamburgischer Dramaturgie, das Ekhof einst aus des Verfassers Hand empfangen und das er auf den Titelblättern mit seinem abgekürzten Namenszug versehen hat. Die beiden Bände, die später durch mancherlei Hände gegangen, zierten zuletzt die Bibliothek des verstorbenen Josef Lewinsky.

Neben dem Hamburgischen Dramaturgisten darf auch sein und des Theaters grimmer Gegner, Melchior Goeze, nicht fehlen. Und siehe da, der würdige Hauptpastor prangte in weißer Allongeperrücke, ganz Streiter und selbstbewußter Gottesmann, in prachtvollem Goldrahmen an der Hauptwand der Hamburger Abteilung und schien strafend auf all die guten Prinzipale, Elenson, Ackermann, Schönemann, Seyler, Koch und Genossen, die von seinen moralischen Bedenken wider die Schaubühne nichts wissen wollten, herabzublicken. Als Erinnerungen an den großen Friedrich Ludwig Schroeder und die nicht von gleichem Glück begünstigten Etappen seiner langen Direktionstätigkeit dienten neben mehreren Bildern zahlreiche gedruckte und handschriftliche Zeugnisse aus den Beständen der Hamburger Stadtbibliothek und einiger Privatsammler: hoch- und plattdeutsche Verteidigungs-, Scherz- und Schimpfreden, sauber geführte Rechnungsbücher, in denen sich der Künstler dem Theaterkomitee und den Erben seiner Familie über Soll und Haben ausweist, Briefe, Abschriften aus Riccobonis einst kanonisches Ansehen genießendem Lehrbuch der Schauspielkunst, Silhouetten. Und an der Wand kreuzte sich ein spanisches Rohr, das den jahrelangen Gebrauch in Schroeders Hand verriet, mit einem eleganten und koketten, bildgeschmückten Stöckchen, das der berühmte Talma während seines Gastspiels auf dem Erfurter Kongreß 1809 einem Verehrer überlassen. – In der Alt-Hamburg eingeräumten Abteilung hatte auch der Däne Holberg, der in der Hansestadt einst zuerst auf deutschem Boden Gastrecht genossen, mit einem großen Oelgemälde, seltenen Erst- und Prachtausgaben des „politischen Kannegießer" und Szenenbildern, die auf dem Kopenhagener Königlichen Theater aufgenommen worden, Unterkunft gefunden (Direktor Dr. Mantzius, Kopenhagen).

Ein gut Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Schauspielkunst ließ sich in der von der Herzoglichen Hoftheaterleitung mit Unterstützung des vaterländischen Museums und des herzoglichen Landes-Hauptarchivs Wolffenbüttel zusammengestellten Braunschweiger Abteilung studieren. An der Mittelwand zogen die majestätisch jovialen Perrückenköpfe der theaterfreundlichen und selber für die Bühne tätig gewesenen Herzöge Heinrich Julius, Anton Ulrich, Herzog Ferdinand Albrecht und Friedrich August die Blicke auf sich. Die Aufmerksamkeit des Forschers fesselten vor allem die Abbildungen der von Herzog Heinrich Julius für die englischen Komödianten eingerichteten Schloßbühne, die Schulkomödien von Nicodemus Frischlin, der kleine Schreibkalender, in dem Ferdinand Albrecht die Gastspiele der Veltenschen Truppe und seine Urteile über ihre Leistungen eingetragen, die Texte der Singspiele Anton Ulrichs und seiner Kapellmeister, die Dokumente aus der Braunschweiger Periode des Ehepaares Neuber und Döbbelins, die Proben

der dramatischen Tätigkeit von Leisewitz, Klingemann und des größten Wolffenbüttlers: Lessing. Reich an interessanten Bildern und Büchern war auch die National- und Hoftheaterperiode unter dem Diamantenherzog und August Klingemann vertreten. An die berühmten Uraufführungen des echten und nachgeahmten Faust erinnerten Zettel und Bilder der ersten Darsteller der Titelrolle, Eduard Schütz und des genialischen Wilhelm Kunst. Auch der fast vergessenen vaterländischen Dramatiker Eschenburg, Robert Griepenkerl und Graf von Veltheim, des jungen Ludwig Spohr und der Komponisten H. Litolff und Franz von Holstein hatten sich die Braunschweiger Archivare pietätvoll erinnert. Anderhalb Dutzend Entwürfe, die zumeist Stift und Palette des Theatermalers J. O. Harms aus den Jahren 1686—1700 entstammen und Lustgärten mit Grotten und Springbrunnen, Paläste und mythologische Szenen darstellen, zeigten, daß das Theatrum der Welfenresidenz von den Künsten der großen italienischen Bühnenmeister seinerzeit gehörig zu profitieren verstanden hat.

Ebensoweit in die Vergangenheit, bis auf Nicodemus Frischlin, der als erster der berühmten literarischen Häftlinge Württembergs auf der Bergfeste Hohen-Urach die in Berlin zur Schau gestellten Manuskripte seines „Joseph" und seiner „Hochzeit von Kana" verfertigt hat, und bis auf Handschriften der ersten deutschen Nachfolger der englischen Komödianten (Janetzki), Dramen mit so bezeichnenden Titeln wie „Die heillose Königin Odomire" und „Die bestrickte und wieder erquickte Prinzessin", griff die Stuttgarter Gesamtausstellung zurück, die nach einstimmigem Urteil einen Glanzpunkt der historischen Abteilung bildete und auf jeden Fall die imponierendste Gesamtschau der Ausstellung darstellte. Bei aller Gelehrsamkeit und kundigen Aufmachung, die vom vereinten Fleiß bewährter Fachleute und Ordner, wie Archivrat Dr. Rudolph Krauß, Professor von Stockmayer und Freiherr von Putkamer beredt genug sprach, war ein Hauch schwäbischer Gemütlichkeit und Offenherzigkeit, die all die großen und kleinen Theatergeheimnisse der schwäbischen Residenz ausplaudert, darüber gebreitet. Württembergs jetzt regierender Herr, König Wilhelm II., führte in effigie, in Dragoneruniform von Rimanoczy gar stattlich abgeschildert, über die vielhundertköpfige Schar der Intendanten, Dichter, Komponisten, Schauspieler und Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen, deren Geister in großen und kleinen Bildern, in prunkenden Oelgemälden und verblaßten Photographien hier heraufbeschworen, das Protektorat, und sein Ahne, Karl Eugen, der Schillerherzog, grüßte — gute Nachbarschaft mit seinem Gefangenen vom Hohen Asperg, dem biederen Schubart (Gemälde von Oelenhainz) haltend, — durchaus nicht in bärbeißiger Strenge, sondern als zufriedener Theaterhabitué von der Wand. Wer einmal dem schwäbischen Hoftheater verpflichtet gewesen, wer als gern gesehener Gast bei ihm eingekehrt ist, dessen Spuren hatten unsere Stuttgarter Theaterhistoriker in Bild und Wort liebevoll in ihrer Ausstellung zu verewigen versucht. Und nicht minder erfolgreich waren sie bedacht gewesen, uns die Entwickelung der Szene und die Stuttgarter Theaterbauten von den ältesten Zeiten und den im Projekt steckengebliebenen Musentempeln bis zu Max Littmanns im Bau begriffenem monumentalen Doppelhaus zu zeigen. Auch die Literatur über das württembergische Hoftheater war von der seltenen Folge der Hoftheater-Taschenbücher Korsinsky (1816) bis zu Rudolph Krauß' abschließendem Geschichtswerk, wohl lückenlos vertreten. Die Musen im Dienst und Pegasus im Joch höfischer Repräsentation gelegentlich fürstlicher Kindtaufen und Hochzeiten während des 17. Jahrhunderts, „Paridis Urteil", den „hochmütigen Alexander", den „tapferen Jason" und „den in seiner Freiheit vergnüg

ten Alcibiades", sowie den nach Stuttgart im Original verpflanzten und verteutschten Dichter des Cid und Polyeucte, Corneille, und Proben der Stuttgarter Tätigkeit des berühmten Oberkapellmeisters Reinhard Keiser, zeigten seltene Drucke und Zettel aus dem Stadtarchiv. Die verschwenderisch üppigen und von großzügiger Perspektive zeugenden Dekorationen, die Colomba und Guibal geschaffen, und die schier unübersehbare Flut der Textbücher zu Opern, Singspielen und Balletten setzen mit der Regierung Herzog Karl Eugens, 1737, ein. Im Mittelpunkt steht der tönereiche Jommelli, dessen Züge u. a. eine schöne zweifarbige Marmorbüste der Nachwelt überliefert hat. Der Musikhistoriker konnte neben seinen gedruckten Vertonungen zu den mythologischen Phantasien Metastasios auch die Handschrift seiner erst neuerdings aufgefundenen Oper „Antigono" bewundern. Nicht mindere Fruchtbarkeit als Jommelli legten die Boroni und Sacchini, wie diese Ausstellung zeigte, an den Tag. Neben den Sängerinnen Cuzzoni und Marianne Pirker, machten sich die Kastraten und die Helden des Balletts, die Vestris und Noverre, die dann Philipp Taglioni mit seinen talentvollen Kindern ablöst, breit. Ein Kassenbuch des Hoftheaters aus dem Jahre 1783/84 zeigte mit der sprechenden Beweiskraft der Zahlen die Anziehungskraft von Schillers „Räubern". Der damals schon, freilich mehr der Not als dem eigenen Trieb gehorchend, sparsam gewordene Herzog vermochte einem Werke, das beispielsweise zehnmal soviel Kasse machte, wie Ayrenhofs von Friedrich dem Großen belobter „Postzug", trotz allem Groll gegen den flüchtigen Regimentsmedikus die Pforten seiner Hofbühne nicht zu verschließen. An die Karlsschule erinnerten auch manche in ihrer Offizin entstandene Drucke oder vielmehr Nachdrucke von Werken beliebter zeitgenössischer Theaterdichter, wie Schröders „Fähndrich". Wie das getreue Ulm seinen anno 1811 heimkehrenden Monarchen König Friedrich gefeiert, bewiesen auf buntfarbigem Atlas gedruckte Zettel von Festvorstellungen. Die Bilder, Briefe und handschriftlichen Partituren, Zeugnisse aus dem Verkehr der Stuttgarter Hoftheater-Intendanz mit den Schaffenden in Oper und Drama, von Reinhold Keiser (1720) bis Richard Wagner, vermöchte nur ein sorgfältiger Katalog zu verzeichnen. Aber auch dem flüchtig die Wände Durchmusternden prägten sich das schöne Oelbild Heinrich Sontheims, des Methusalem unter den Meistersingern von heute, die Büste Lindpaintners, der Kavalierskopf von Max Schillings und das Salome-Bildnis Anna Sutters, des unglücklichen Opfers verblendeter Liebesleidenschaft, und ihres Partners, Oskar Bolz-Herodes, die klassisch geschnittenen Züge von Agnese Schebest und der Charakterkopf Karl Seydelmanns ein. Für den Humor sorgten Ofterdingers farbige Karikaturen, für das Niedliche das kleine Puppentheater einer weiland Stuttgarter Prinzessin. Eine umfangreiche Vitrine barg prachtvoll gestickte Galakostüme aus der Schillerzeit, die ein Jahrhundert lang auf den Brettern der Stuttgarter Hofbühne als Bekleidung Franz Moors, des Präsidenten von Walter und Ifflandscher Helden ihre Schuldigkeit getan haben, ohne von ihrem Glanz zu verlieren.

Ein interessantes Gegenstück zur Theaterkultur der schwäbischen Hauptstadt bot die Ausstellung des Wieland-Museums in Biberach, dessen Bürger-Gesellschaft sich bekanntlich um die Einführung Shakespeares in Deutschland gewisse Verdienste erworben hat. Bunt bemalte hölzerne Wandtafeln mit Namen und Wappen der Mitglieder und sinnbildliche Darstellungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, Vereinsregister und Einschreibebücher der Komödien, gehörig versiegelte „Articul", gehorsame Promemoria an den Magistrat, Protokolle und Bescheide von keinem geringeren als dem jungen Wieland 1767 eigenhändig geschrieben und ge-

siegelt, und mancherlei Drucke gestatteten einen instruktiven Ueberblick über die Leistungen des Bürgerfleißes einer alten deutschen Kleinstadt, die sich Thalia geweiht.

Die Stuttgarter Gesamtausstellung sollte im Frühjahr 1911 in zweiter vermehrter Auflage in der württembergischen Metropole ihre Wiedererstehung feiern. Im Bewußtsein, daß ihrem Theater ein augustisch Alter geblüht und mehr als eines Medizäers Güte gelächelt hat, konnten die Bewohner Stuttgarts mit Stolz die inhaltreichen Räume dieser Ausstellung durchwandern.

Die alte Theatermetropole am Isarstrand hatte sich im Gegensatz zu solcher Ausführlichkeit und Generalrevue über ihren theatralischen Besitzstand strenger Auswahl beflissen und sich auf einige charakteristische, knappe Ausschnitte aus der reichen Vergangenheit der bayrischen Hofbühne beschränkt. So fehlte beispielsweise jegliches Material zur Geschichte der Oper am kurbayerischen Hofe. Dafür hatte die Münchener Generalintendanz einige Glanzstücke der Ahnengalerie, für die der Pinsel eines Kaulbach, Piris und Defregger tätig gewesen, entsandt. Die Perle darunter: Eßlair als Wallenstein. Das dämonisch übersinnliche Element, das Imperatorisch Gebietende hat der Maler (Professor Hermann Kaulbach) in den unheimlich fahlen, strengen, selbstbewußten Zügen meisterlich getroffen. Nicht minder Meister Defregger die harmlos zopfige Vergnügtheit des Staberl auf dem Porträt des jahrzehntelang beispielloser Popularität sich erfreuenden Komikers Ferdinand Lang. Gute Repräsentationsbilder, die auch nicht mehr sein wollen, waren die lebensgroßen Porträts der Intendanten: Graf Seeau, Marius Franz von Babo, Franz von Dingelstedt, der hier schon ganz der korrekte elegante Hofrat mit dem schön gepflegten Bart und Haar ist, und des Generalmusikdirektors Franz Lachner. Die Reihe der Bühnenleiter beschloß Ernst von Possart in seiner bekannten Napoleonrolle, als Mann mit dem dreieckigen Hütchen und grauen Mantel von Franz Stuck ebenso sicher erfaßt, wie in gesetzter Haltung als Vortragsmeister im Zivilgewand auf dem Gemälde von Julius Kraut. Daß Aloys Wohlmuth, der treffliche Münchener Komiker, stets ein begehrtes Objekt für Malers Auge und Hand gewesen, bewies sein Oelgemälde als Malvolio, das Fritz von Uhde geschaffen, so gut wie die charakteristische Federzeichnung, in der Gabriel Max seinen dritten Richard verewigt, und die verblaßten Linien des Bleistiftporträts von Kaulbach. Wehmütige Erinnerungen an den größten Theatermäcen des Hauses Wittelsbach, den unglücklichen Ludwig II. und seine vom Efeu der Legende umsponnenen Separatvorstellungen weckten die Regiebücher jener für einen einzelnen auf Befehl geschriebenen Dramen, „Der Fächer der Pompadour“, „Die Gräfin du Barry“, „Das Testament König Karls II.“, die keine Literaturgeschichte kennt und nennt, und die in blendender Farbenpracht prangenden Entwürfe zu den Dekorationen dieser Separatvorstellungen. Die Maler, an der Spitze Quaglio und Brioschi, haben der Neigung, im üppigsten Louis XIV.-Stil zu schwelgen, einen Farbenrausch von Rot, Gold und Blau zu entfesseln, die Zügel schießen lassen dürfen und Bilder (Narziß, Theodora, Herodias, Oberon, Armida) geschaffen, an denen sich das verwöhnte Königsauge wahrhaft weiden konnte. Als eine der ältesten Pflegestätten der Kunst Richard Wagners wies sich die bayerische Hofbühne mit den Dekorationsskizzen und Bühnenmodellen zu „Walküre“ II. Akt und „Meistersinger“ III. Akt (Felsenlandschaft und Festwiese mit dem neuen Rundhorizont im Prinzregententheater) nicht unvorteilhaft aus.*) Weitaus an der Spitze

*) An den unvergessenen Karl Lautenschläger, der an der Lösung bühnentechnischer Probleme jahrzehntelang mit Eifer und Geschmack gearbeitet, erinnerte seine Erfindung eines elektrischen Schwertes, das in Marschners Oper „König Hiarne“ einst die vielbewunderte Rolle des Hauptrequisits gespielt. Der an architektonischen Plänen und Skizzen überreiche Nachlaß des Meisters konnte aus Raumrücksichten

aller Aussteller marschierte die Münchener Hofbühne mit ihren historischen und modernen Kostümen. Die mit schöner Liberalität von der Generalintendanz zur Verfügung gestellte Sammlung füllte die ganze Mittelgalerie zwischen den beiden Hallen. Neben den einfachen blauen und braunen Tuchröcken, die einst von den Königen Max I. und Ludwig I. getragen, und den ebenso schlichten Biedermeierkleidern und Mänteln aus Wollstoff, deren sich die Königin Therese als sparsame Hausfrau bediente, erinnerten Kurschleppen, Galagewänder und gestickte Mäntel, die einst die Königinnen von Hannover und Neapel und die blonde Eugenie auf Frankreichs Kaiserthron geschmückt haben, und Hofkostüme aus der Kurfürstenzeit, die roten und blauen goldstrotzenden Livreen der Vorreiter und Lakaien vom Schlittengespann, mit dem der menschenscheue Ludwig II. nächtens die schweigenden Wälder von Linderhof und Hohenschwangau wie eine Märchenerscheinung durchbrauste, an vergangene Herrlichkeit. Die nach Entwürfen des verstorbenen Professors Flüggen und seines Nachfolgers Professor Hermann Buschbeck für Maria Stuart und Elisabeth, für Theodora und das widerspenstige Kätchen geschaffenen Kostüme, vor allem auch ein byzantinischer Krönungsmantel für deutsche Kaiser, und spanische Hofherrenkostüme wiesen die wünschenswerte Verbindung von historischem Stilgefühl und geschmackvoller Anpassung an die Erfordernisse der modernen Bühne auf. Auch die Sammelbände und Mappen mit Kostümbildern und Figurinen zu klassischen und modernen Opern und Dramen, die Franz von Seitz, Flüggen und Buschbeck geschaffen, zeugten von der guten Tradition und der sorgfältigen Pflege, die an der bayrischen Hofbühne dem Kostümwesen zuteil wird.

Ihrer gesamten Ehren- und Ahnen-Galerie hatten sich die Hoftheater von **Dresden** und **Schwerin** zugunsten der Berliner Theaterausstellung für eine Weile entäußert. Friedlich hingen in der Dresdener Abteilung jetzt die beiden einstigen feindlichen Brüder, der geniale Bogumil Dawison und der nicht minder begabte, aber nicht nur auf diesem Oelgemälde etwas süßliche Emil Devrient, beieinander. In holder Traulichkeit prangte die Bayer-Bürk, Grillparzers erste Hero, neben der Bürde-Ney. Mit Ordensgewand und Stern repräsentierte sich Wilhelm Porth als Präsident von Walter, in seiner oft gespielten Glanzrolle. Erinnerten an die alte Dresdener Opernherrlichkeit nur Bilder Hasses und seiner Gattin Faustina, so war die Wagnerperiode um so besser vertreten mit einer handschriftlichen Partitur des fliegenden Holländer, der Handschrift eines scherzhaften gereimten Aufrufs des Meisters an den Dresdener Opernchor und den Zetteln der Uraufführungen von Rienzi, Holländer und Tannhäuser, des Originaldokuments, durch das Wagner zum Hofkapellmeister bestallt wurde, Bildern des in würdevoller Männlichkeit prangenden Tichat-

und weil nur dem Fachmann verständlich, nur zum kleinsten Teil zur Auslage gelangen). Die jüngsten Münchener Inszenierungsversuche zeigten zwei Modelle der neuen Shakespearebühne: Kapitol aus „Coriolan" und Kirchhof aus „Hamlet", die einen Kompromiß zwischen der alten Idee von Genée-Savits und der Reliefbühne Littmanns bedeuten. Die von der Administration des Vermögens S. M. des Königs Otto von Bayern angemeldeten, dem Besitz König Ludwigs entstammenden Originalpartituren von „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" wurden leider infolge der durch den Brüsseler Ausstellungsbrand hervorgerufenen Beunruhigung der verantwortlichen Persönlichkeiten in letzter Stunde vor der Sendung nach Berlin zurückgezogen, und da die Anmeldung im Katalog bereits gedruckt war, von zahlreichen Besuchern schmerzlich vermißt. Einige Kritiker wollten die nicht vorhandenen Raritäten gleichwohl gesehen haben, was komischerweise mit denselben Partituren schon 1892 Eduard Hanslick in seiner Beschreibung der Wiener Ausstellung passiert ist. Ein heiterer Beitrag zum Thema von der Wiederkehr des Ewiggleichen. — Die kompletten Serien der Zettel der Münchener Gesamtgastspiele von 1854 und 1880 waren sogar zwiefach eingesandt, konnten aber wegen ihrer kolossalen Größe, ohne den einheitlichen Eindruck der Münchener Abteilung zu zerstören, nicht aufgehängt werden. —

scheck und der ersten Senta und Venus, Wilhelmine Schröder-Devrient. An die Dramaturgen Tieck und Gutzkow erinnerten die Originale der von König Friedrich August unterfertigten Anstellungsdekrete, Tiecks durchschossenes Regieexemplar des Hamlet und eine treffliche große, für Friedrich Haase angefertigte Photographie des im Vorlesestuhl zusammen gekauerten gichtbrüchigen Greises und der Zettel der Uraufführung von Gutzkows populärstem Drama „Uriel Acosta“. Die enge Zusammengehörigkeit beider Männer mit der sächsischen Hofbühne berechtigte zur Aufstellung zweier Reliquien, Karl Maria von Webers mit einer Lyra geschmückter Dirigentenstuhl und Otto Ludwigs Totenmaske, auf der jeder Zug von der langen Leidenszeit des Verblichenen erzählt (Nachlaß Josef Lewinsky). Das große Modell des von Gottfried Semper geschaffenen hölzernen Interimstheaters verdiente nicht nur, weil es in vielen alten Dresdenern liebe Erinnerungen weckte, sondern auch als der erste Versuch des modernisierten Amphitheaters auf deutschem Boden in dieser historischen Rückschau seinen Platz. — In die Gegenwart führte uns das lebensgroße Oelgemälde, auf dem die rüstige Jubilarin Pauline Ulrich, als würdige Matrone abgeschildert ist. Generaldirektor Graf Seebach und die elegante Charlotte Basté haben in Erz und Marmor ihre Züge verewigen lassen. Figurinen des Kostümmalers Professor Fanto zu Madame Butterfly, Entwürfe Professor Fritz Schumachers zu Hamlet, Dekorationsskizzen und Szenenbilder aus den letzten Schöpfungen von Björnson, Wied, aus Salome, Elektra usw. bezeugten, daß das Theater von Elb-Florenz, wenn es die Eroberung von Neuland in der Inszenierung und das Wagnis der Uraufführung gilt, heute an der Spitze der deutschen Hofbühnen marschiert.

Die aus der mecklenburgischen Residenz entsandten Oelgemälde verdanken nicht alle dem Pinsel eines neuen Tizian oder Rubens ihre Entstehung, aber sie erfüllen ihren Zweck, bei den Zuschauern die Erinnerung an die dem Schweriner liebgewordenen heimischen Kräfte und gern gesehene illustre Gäste festzuhalten. A tout seigneur tout honneur! Das Intendanten-Quintett Zöllner, Flotow, Putlitz, Wolzogen und Ledebur wird es dem Schilderer nicht verübeln, wenn er dem weiland „Hofschauspieldirektor“ Schönemann, der in seiner weißen Allongeperücke recht stattlich und treuherzig blickt, und dem weiland „Hofkomödianten“ Ekhof den Vortritt gönnt. Letzterer als Lessings treuer Just mit dem Briefchen in der Hand, die Schöpfung eines modernen, leider nicht genannten Malers, die von Leben strotzt und in der Auffassung des großen Realisten jede komödiantische Pose vermeidet. In bekannten Glanzrollen, als Postillion in Uniform mit der Peitsche, als Lord Bolingbroke im reichgestickten Hofgewand, als dämonisch-melancholischer Fliegender Holländer, sind Theodor Wachtel, Karl Sontag und der seit Bayreuth 1876 unvergeßliche Karl Hill verewigt, während Friedrich Haase in schlichtem Zivil auf dem Gemälde von Julius Kraut sein otium cum dignitate repräsentiert. Die Schweriner Kammersängerinnen, Fräulein Friede, Frau Alken-Minor, Antonie Liebeskind sind als Isolde, Brunhilde und Sieglinde vertreten. Unter den übrigen Bildern fesselt durch maltechnische Vorzüge ein Richard III. Den Beschluß der stattlichen Reihe macht die jüngste Kammersängerin Frieda Hempel mit den hektisch leuchtenden Augen als Verdis La Traviata. An Hermann Zumpe, den unvergessenen Meisterdirigenten, erinnerte nicht nur sein wohlgetroffenes Porträt, sondern auch ein Modell seiner Oper „Sawitri“, dem eine Reihe anderer etwas anspruchsloser „Maquettes“ zu Wagners Musikdramen, Schillings „Moloch“ usw. als Inszenierungsproben der mecklenburgischen Landesbühne beigesellt waren.

Der gedeihlichen Folgen eines verständnisvollen Zusammenarbeitens von Bühnen- und Museumsleitern, Bibliotheks- und Archiv-

vorständen, das schon in den Abteilungen Stuttgart und Braunschweig ein ungemein vielseitiges und farbiges Bild der Theaterkultur der betreffenden Städte geschaffen, konnte man sich auch bei der Besichtigung der Hannover, Frankfurt a. M. und Leipzig gewidmeten Abteilungen erfreuen.

In der Ausstellung der Welfenresidenz führte ein Bild des Kapellmeisters Steffani, des Lehrers Händels (1688), am weitesten in die Vergangenheit zurück. Abbildungen der Gebäude wurden durch ein großes Modell des Zuschauerraumes und Photographien des einst viel bewunderten Rambergschen Vorhangs ergänzt. Besonders reich, und mit Recht, war die interessante vorpreußische Epoche vertreten. An Porträts der welfischen Intendanten: Baron Perglaß, Graf Platen und der preußischen Chefs von Hülsen, von Bronsart, von Lepel-Gnitz und des derzeitigen Leiters, Ludwig Barnay (auf einem Oelgemälde von R. Lehmann als jugendfrischer Marc Anton, Ende der siebziger Jahre dargestellt) schlossen sich die der einstigen Sterne der Welfenbühne, Marie Seebach, Karl Devrient, Anton Schott, Theodor Gunz und Albert Niemann an, dessen künstlerisches Aufsteigen und Repertoirebildung man auf unterschiedlichen Zetteln der lokalen Erstaufführungen von Opern Wagners, Meyerbeers und Halevys studieren konnte. Die schöne Auguste von Bärndorf prangte auf Oelgemälden als Lady Milford und Iphigenie. Skizzen und Lithographien von Iffland, Döring, Hendrichs, Antonie Michaelis und mehrere Sammelrahmen mit Photographien einstiger Mitglieder und häufiger Gäste vervollständigten die Ikonographie der Hannoverschen Hofbühne. An Heinrich Marschners Beziehungen zu ihr erinnerten die Originalpartituren von „Hans Heiling" und „Templer und Jüdin" und mehrere Aktenstücke. Von den Zetteln hatten die der letzten Vorstellung unter dem Welfischen und die der ersten unter dem Preußischen Regime mehr als Kuriositätsinteresse. Mit Recht war bei der Zusammenstellung des Materials auch des Gartentheaters in Herrenhausen mit seinen schön geschorenen Taxushecken und Bosketten gedacht worden.

Vornehmlich dank der Sammeltätigkeit Anton Bings, in dem die Bühne der Mainstadt neben der kundigen Elisabeth Mentzel ihren Historiographen gefunden, konnte man an dem aus den dortigen Archiven und Museen zusammengetragenen reichhaltigen Material die Entwicklung des Frankfurter Theaterwesens sozusagen Schritt für Schritt verfolgen. Vor allem war in einer etwa 500 Zettel umfassenden systematischen Sammlung wohl jedes beachtenswerte frohe und trübe Ereignis von den Tagen der Kaiserkrönung Franz' I. bis zu den Einweihungsfeiern der neuen Theatergebäude mit einem Erinnerungsblatte belegt. Die mehr als hundertjährige Geschichte der drei Frankfurter Theater-Aktiengesellschaften und die der kurzlebigen Privatdirektionen ließ sich von der Grundsteinurkunde des alten Schauspielhauses aus dem Jahre 1780 bis zu den letzten steineren Reliquien, den aus dem niedergelegten Gebäude ins Städtische Museum gewanderten Medaillon-Reliefs: Nathan, Mephistopheles, Falstaff, Iphigenie usw., mit denen der Frankfurter Bildhauer Schmidt von der Launitz 1855 die Logenbrüstungen des Schauspielhauses geziert, studieren. An das älteste ständige Theater der Mainstadt im Junghofe, wo der junge Goethe seine ersten Theatereindrücke empfangen, und an die französische Komödie in den Tagen des „Königsleutnants", an den vorgoethischen Faust, das Puppenspiel aus dem 17. Jahrhundert, und das jüdische Fastnachtsspiel vom verkauften Josef, das etwa um dieselbe Zeit in der Frankfurter Judengasse über die Bretter gegangen, erinnerten Bilder und Zettel. Prachtvolle Szenenbilder aus der Oper „Titus" bewiesen, daß Goethe den Frankfurter Theatermaler Fuentes nicht umsonst belobt. Die Porträtgalerie suchte dem Andenken an Veteranen der Vergangenheit, so an Sophie Albrecht, Baison, Benedix,

Leisring, den ersten Peter von Itzehoe, Elise Anschütz-Kapitain, Friedrich Haases erste Gattin, Malß, den Frankfurter Lokalhumoristen, die einst viel gefeierte Auguste Laube-Versing und die große unglückliche Fanny Janauschek gerecht zu werden. Im Mittelpunkt des Theaters der Lebenden standen mit wohlgetroffenen Oel- und Pastellgemälden Intendant Emil Claar und seine Gattin, die einst gefeierte Heroine Hermine Claar-Delia. Unter den dem Frankfurter Stadtarchiv entstammenden Dokumenten verdient die Urkunde über die Gründung der ersten Aktiengesellschaft 1791 mit den Siegeln aller Aktionäre, darunter des Gatten von Goethes Suleika, J. Willemer, hervorgehoben zu werden, aus den Beständen der Theaterbibliothek darf die Urausgabe von Lessings „Emilia Galotti", die unglaublich lange, bis zum Auftreten Friedrich Haases benutzt und vom Stift aller möglichen Regisseure verziert worden, endlich die Partitur des „Lohengrin", die Wagner anno 1862 als Dirigent benutzt und mit handschriftlichen Verbesserungen versehen hat, Erwähnung beanspruchen. Ihrer lokalhistorischen Bedeutung entsprechend waren auch die alten Frankfurter Possen nicht übersehen und manches Stück in Frankfurter Mundart von Malß, Hallenstein, Adolf Stoltze, der Herr Hampelmann und das Glas Eppelwein, zur Auslage gelangt. Die Baugeschichte der neuen monumentalen Theatergebäude konnte der Fachmann an unterschiedlichen Plänen, Grundrissen und Abbildungen studieren.

Eine Fülle interessanter Zeugnisse seiner wichtigen alten Theaterkultur vermochte begreiflicherweise **Leipzig** aus seinem Stadttheater, aus Stadtarchiv, Stadtbibliothek und dem stadtgeschichtlichen Museum beizusteuern: Sammelrahmen mit Abbildungen der Leipziger Schauspielhäuser, insbesondere in den Tagen Gottscheds und der Neuberin, den berühmten von Goethe beschriebenen Oeserschen Vorhang und ebenso kostbare wie unscheinbare Broschürchen zur Geschichte der Wanderprinzipale, Dokumente von Magister Velten und seiner Bande, Figurinen zur Zauberflöte von 1793. Dräuende Wallbüchsen und Zweihändler vertraten die aufs Theater verpflanzte einstige Stadtsoldatenherrlichkeit und eine Reihe uns höchst komisch anmutender, auf den Ton des kategorischen Imperativs abgestimmter Erlasse des im Jahrzehnt der Freiheitskriege amtierenden Stadtobersten Prendel bezeugten die Bevormundung, die sich der ehrsame Bürger damals auch beim Theaterbesuch seitens einer hohen Obrigkeit, die beispielsweise die Zuschauer väterlich ermahnte, „sich im Applaus nicht zu übernehmen", gefallen lassen mußte. Den Freund der Frauenschönheit grüßte lächelnd Goethes Corona, den Reliquienfreund ein Kostüm, das Emil Devrient einst als Max Piccolomini getragen. Mittelpunkte der Porträtgalerie bildeten das vierblättrige Direktoren-Kleeblatt: Ringelhardt, Küstner, Laube und Haase und die Künstlerdynastie Raeder, von Christian und Gustav, dem weiland berühmten Komiker, bis zu ihrem letzten Vertreter Alwil Raeder, dem kenntnisreichen Historiker der Schaubühne. In der Leipziger Abteilung von Bühnenmodellen und Dekorationsskizzen („Zauberflöte", „Carmen") waren auch ein nach den Angaben Friedrich Haases 1871 konstruierter Apparat zur Darstellung der Sonne in Meyerbeers „Propheten" und ein noch älterer Apparat zur Veranschaulichung des „kleinen Himmelslichtes" zu sehen.

Hamburg, dessen Beiträge zur Geschichte der deutschen Nationaltheaterbewegung und der Direktionsepochen Schröder, Schmidt und Herzfeld schon erwähnt worden, war auch mit einem stattlichen Bildermaterial aus den letzten Jahrzehnten vertreten, das sich zum Teil in ungeheuren Sammelrahmen mit Photographien als eine moderne Art von komprimierter Ahnengalerie darstellte. Zu Ehren des guten alten Cheri Maurice, des großen Talententdeckers, haben sich seine Getreuen in uns heute recht zopfig anmuten-

den Posen der Kamera des Photographen als Zielscheibe gestellt, und zu Ehren von Napoleon-Pollini hat die von ihm verpflichtete Künstlerschar den Lichtbildmann nicht minder eifrig in Nahrung gesetzt.

Bremen war, abgesehen von einigen theatergeschichtlichen Werken, mit seiner Beteiligung über die Schwelle des 18. Jahrhunderts nicht hinausgelangt, durfte sich aber dafür des Besitzes einiger theaterhistorisch wichtiger Zettel und Beiträge zum Thema Theater und Kirche sowie des bislang einzigen bekannten Exemplars der ältesten Ausgabe der Chronik des Saxo grammaticus von 1483 rühmen, in der sich die erste Erwähnung der später auf den legendären Schweizer Freiheitshelden übertragenen Sage vom Apfelschuß findet.

Die dritte Hansestadt Lübeck hatte gedruckte Reminiszenzen an die Neuberin und die Schuchin und Bilder des Theatergebäudes beigesteuert.





IV.

Wer ein Bild der Gesamtentwickelung der Theater von Wien und Berlin geben wollte und zu geben vermöchte, der hätte leicht den gesamten von der historischen Abteilung beanspruchten Raum mit Beschlag belegen können. Aber es war auch in diesem Falle dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wuchsen und daß die Fülle der Gesichte die Leiter der Ausstellung nicht zu hart bedrängte.

Was zunächst Wien, die Stadt der weit älteren Theaterkultur anlangt, so macht ein förmlicher Verhau von Vorschriften und amtlichen Bedenken eine einigermaßen lückenlose Darstellung der Entwickelung der Wiener Schaubühne außerhalb des Weichbildes der Donaustadt unmöglich. Die Leitung der Berliner Theaterausstellung mußte daher von vornherein damit rechnen, daß die unvergleichlichen Schätze der Wiener Hofbibliothek und der Wiener Generalintendantur, die Alexander v. Weilen, Oskar Teuber und Richard Wallaschek für ihre monumentalen Geschichtswerke ausgebeutet haben, desgleichen der riesige Fundus der Burg und der Hofoper und schließlich auch das reichhaltige theatergeschichtliche Museum der Stadt Wien als Fundgruben für sie nicht in Betracht kämen. Die durch die Zollschranken vermehrte Umständlichkeit des Transports war begreiflicherweise auch nicht geeignet, die Neigung der Wiener Privatsammler zu einer Beteiligung an der Berliner Theaterausstellung zu verstärken. Auch der im Spätsommer 1910 aufgetauchte und in der Wiener Tagespresse ziemlich ernsthaft diskutierte Plan, unter Benutzung der für die Jagdausstellung errichteten Baulichkeiten im Prater 1911 oder 1912 eine Wiener Musik-, Theater- und Gewerbeausstellung zu veranstalten, mag auf manche Entschließung nicht ohne Einfluß geblieben sein. So lag jede Möglichkeit fern, zur theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien Anno 1892, die Karl Glossy auf fast 300 Seiten seines Katalogs damals mit vieler Gelehrsamkeit verzeichnet und beschrieben hat, auf Berliner Boden jetzt ein Gegenstück zu schaffen. Wer einen Einblick in die gesteigerten Schwierigkeiten, die gerade die Beteiligung der Donaustadt an dem Berliner Unternehmen mit sich brachte, gewonnen hat, wird das schließlich zusammengebrachte Material jedoch zum mindesten als ein qualitativ Bedeutendes bezeichnen müssen. Aus der Vor-Josefinischen Zeit war das kostbarste und interessanteste Stück die sogenannte Konrad Celtes Kiste der Wiener Universität, jener mit bunten allegorischen Bildern geschmückte kleine hölzerne Schrein, den Kaiser Maximilian von Deutschland im Jahre 1508 dem berühmten Humanisten und poeta laureatus, mit den kostbaren güldenen Insignien seiner Würde gefüllt, überreichte. Die metallnen Schätze sind im Lauf der Jahrhunderte geschwunden, der hölzerne Schatzbehalter hat in erstaunlicher Frische

allen zerstörenden Einflüssen getrotzt, und von der Stätte seiner Aufbewahrung innerhalb kurzer Zeit zum zweiten Male — Anno 1909 zur Jubiläums-Ausstellung der Universität Leipzig — die Fahrt nach Deutschland angetreten.

Verhältnismäßig reich und mit bemerkenswerten Stücken vertreten waren die Theater des vormärzlichen Wien, insbesondere die Periode Raimund - Nestroy. Mehrere Dutzend kolorierte Bilder, zumeist Bäuerles einst viel gelesener Theaterzeitschrift entnommen und humoristisch-karikaturistische Szenen darstellend; Figurinen, Porträts und Kostümbilder der Schöpfer des „Verschwender" und „Lumpacivagabundus" sowie der Therese Krones an der Spitze illustrierten sie recht ergötzlich. Alexander Girardi, der sich als pietätvoller Schüler und Nachfahre der genannten Meister fühlt, hatte auch Raimunds silberne Schnupftabakdose und Nestroys schmalen blauen Frack und den grellbunten Fürstenmantel, der ihm in der „Tannhäuser"-Parodie gedient, aufzutreiben gewußt und zur Schau gestellt. Aus der ersten Periode des Burgtheaters ließen sich in Form seltener Bilder und Drucke nur einige Stichproben geben. Von den älteren Meistern und Meisterinnen waren Brockmann, Ochsenheimer, Eckardt-Koch, Anschütz, Costenoble, Korn, Koberwein, Laroche, Löwe, Fichtner, Josef Wagner (handschriftliches Rollenververzeichnis) und Meixner, die Haizinger, Julie Löwe, Peche, Sophie Müller, Rettich, Neumann u. a. in Kriehubers mit Recht von allen Sammlern geschätzten Lithographien und zeitgenössischen Stichen vertreten. Eine Sonderstellung nahm die große Sophie Schröder ein. Ein der Städtischen Gemälde-Galerie Mainz entstammendes Oelgemälde zeigte die im 50. Lebensjahre stehende Künstlerin in ihrer Glanzrolle als Sappho. Es gibt die etwas gedrungene Gestalt, die feurigen Augen, den beredten Mund und die schönen Arme und Hände nicht übel wieder. Sapphos roter, goldgestickter Mantel, Medeas Dolch, ein bisher unbekanntes Jugendbild der Tragödin aus ihrer Revaler Zeit, die rührende Photographie der Fünfundachtzigjährigen, ihr jahrzehntelang benutztes Deklamationsalbum, in das die Greisin mit zitternder Hand zu ihrem letzten öffentlichen Auftreten ihr Lieblingsgedicht, Klopstocks „Frühlingsfeier", mit großen ungelenken, aber für die starblinden Augen gut erkennbaren Zügen eingetragen. Briefe, Testament, Petschaft, Haare und andere Reliquien riefen die Erinnerung an die merkwürdige Frau und in ihrer Art unübertroffene Künstlerin wach.

Aus eigenhändigen Briefen und Gedichten und den Zeilen von anderthalb Hundert Briefen, die berühmte alte und junge Zeitgenossen, Helden des Schwertes oder der Feder, wie Feldmarschall Radetzki, Schreyvogel, Bauernfeld, Castelli, Halm, Mosenthal, Speidel und Laube vornehmlich bei bedeutsamen Anlässen und Jubiläen an ihn gerichtet, stieg der Schatten Franz Grillparzers auf. (Sammlung Alexander v. Weilen, Wien.) Plastischer trat uns sein großer Rivale Friedrich Hebbel entgegen. Der einfache Nußbaum-Schreibtisch, an dem die Meisterwerke seiner letzten Schaffensperiode entstanden und der altersschwache, mit weißen Nägeln verzierte, mit Wachstuch bezogene Sessel, die beiden Aquarelle aus Wesselburen, Kirche und Vogtei, wo der angehende Dichter als Schreiber Frondienste leisten mußte, und die freundlichere Erinnerungen heraufbeschwörenden Bildchen des Poetenhauses in Gmunden, der kleine Rahmen mit den drei Liebesbriefen an Christine, den beiden letzten Federn und der bräunlichen Locke von des Dichters Haupt, alle diese großen und kleinen Reliquien, die jahrzehntelang von der greisen Christine Hebbel in treuer Hut gehalten, grüßten hier samt des Dichters wohlgetroffener lebensgroßer Büste und dem Bilde der jungen Christine

Enghaus von Rahl, die in üppiger Jugendfülle an Rubens Frauengestalten erinnert, die noch ständig wachsende Hebbelgemeinde, für die der um das Lebenswerk des großen Dithmarschen wie kaum ein zweiter verdiente Richard Maria Werner auch das Material zu einer reichhaltigen Ikonographie Hebbels und seiner Gattin in Form alter seltener Stiche und Photographien zusammengetragen hatte. Um Büsten und Bilder Heinrich Laubes, des großen Regiemeisters, der sie entdeckt und zur Höhe gefördert, scharten sich seine Getreuen, die die Träger des Weltrufes des Wiener Burgtheaters während der letzten Jahrzehnte gewesen. Am glänzendsten war Sonnenthal, der jugendliche Romeo von 1856 auf dem Gemälde von Horowitz, und der in jedem Zuge die milde Weisheit Nathans verratende Jubilar von 1906 auf dem Gemälde von Laßlo, vertreten. Dazu gesellten sich mehrere andere Porträts aus verschiedenen Lebensaltern, Reliefs, Statuetten und Plaketten sowie ein künstlerisch nicht sonderlich wertvolles, aber porträtähnliches Kolossalgemälde von Ph. Stätten (1886), Sonnenthal als Wallenstein darstellend, Handschriften und Burgtheaterzettel mit den denkwürdigen Jahreszahlen 1856 und 1888, und als Kuriosität das Pulverhorn des historischen Wallenstein, das in der Mordnacht zu Eger im Pachelbelhause zurückblieb und von den Nachkommen des Bürgermeisters dem größten Darsteller von Schillers Wallenstein bei einem Gastspiel in Eger geschenkt worden. Das einst von Bogumil Dawison erworbene historische Schwert des Friedländers, das später Dawisons getreuer Schüler Siegwart Friedmann geerbt und Meister Sonnenthal verehrt hat, ist leider im großen Burgtheaterfundus vorläufig spurlos untergegangen.

Das Gegenstück zu Horowitz' jungem Sonnenthal bildete ein farbenfreudiges Jugendgemälde Josef Lewinskys, dessen scharf geschnittene Züge im Alter die Porträtbüste Tilgners, der auch Charlotte Wolter und Sonnenthal verewigt hat, zeigte. Lewinskys ausdrucksvolle Mimik ließ sich an der interessanten Serie von photographischen Aufnahmen als Goldschmied Cardaillac in Otto Ludwigs Drama noch besser als an seinem Franz Moor durch das Medium Klimts und des Modelleurs Marschall studieren. Hermann Schoene, der feine Komiker, den Unger so lebensvoll in seiner Garderobe vor dem Schminktisch erfaßt, Mitterwurzer auf lebensgroßer Photographie mit prächtig hingehauener Widmung an Ludwig Barnay, August Foerster und Bernhard Baumeister, Ludwig und Zerline Gabillon, Hugo Thimig und Alexander Strakosch schlossen sich mit interessanten Bildern und Gedenkstücken dem unvergeßlichen Burgtheaterreigen an.

Wehmütige Empfindungen weckte eine große lorbeerumkränzte Doppelvitrine: sie enthielt eine Sammlung ungewöhnlich schöner großer Photographien und die Handschriften der drei ängstlich gehüteten Dramen von Josef Kainz, „Saul", „Helena" und „Themistokles", die nach des Künstlers Tode als große Ueberraschung für die meisten zum Vorschein gekommen sind; Blätter von der zu früh erkalteten Hand mit flotter, kaufmännisch korrekter Schrift beschrieben. Auch die reiche Sammlung von Kostümen, Theaterdolchen und Schwertern, die Kainz getragen, waren, bevor sie bei der Versteigerung des Nachlasses im Kunstauktionshaus Lepke, das, wie es scheint, typische Schicksal einstiger Künstlerherrlichkeit teilten, einige Tage in der Ausstellung zu besichtigen.

Eine Auswahl aus dem reichen Schatz der Figurinen, die Meister Gaul für die Wiener Hofbühnen geschaffen, Bilder der Gallmeyer und Geistinger, von Kathi Frank, Wenzel Scholz und Felix Schweighofer, von Jauner und Girardi, dem insbesondere die Freundschaft und Doppelgänger-

schaft mit Josef Kainz zu manch originellem Scherzbild verholfen, ernste und heitere Augenblicksbilder, wie Einlaß zur „Räuber“-Aufführung im alten Burgtheater, der Brand des Wiener Ringtheaters, Blick in die erste Kulisse des alten Burgtheaters — wer vermöchte die Fülle der Eindrücke und Erinnerungen an Wien, die alte Theaterstadt par excellence, mit schnellem Stift auf knappem Raum bannen!

Der Wiener Abteilung war die dem Deutschen Landestheater in Prag gewidmete Koje angegliedert. Sie enthielt die Hauptstücke der Ahnengalerie, die vom Zahn der Zeit ziemlich mitgenommenen Gemälde von Papa Liebich, des im ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts große und verdiente Beliebtheit genießenden kunst- und menschenfreundlichen Prinzipals und seiner behäbigen Gattin und geschickten Nachfolgerin in der Direktion, sowie der Heroinen Auguste Brede und Betty Roose, des Eckardt, gen. Koch, der späteren gewichtigen Zierde der Wiener Burg, und des ganze 47 Jahre dem Prager Musentempel treu gebliebenen Heldenspielers Bayer. Das Prager Theater der Gegenwart war durch Angelo Neumann, um dessen große Photographie sich nach dem 22. Dezember durch die silbernen Blätter des Lorbeerkranzes, der einst dem erfolgreichen Führer der Wagner-Tournee zuteil geworden, schwarzer Trauerflor wand, und seine Gattin Johanna Buska, letztere mit einem kostbaren Gemälde von Makart, und Erinnerungen an die Prager Maifestspiele und die alljährlichen Gastspiele von Kainz und Sonnenthal, historische Zettel und Architekturbilder vertreten.

Wien und Prag gegenüber war die Berliner Abteilung gelagert. Einige Zettel von Festvorstellungen, wie solche mit kluger Diplomatie die Bühne der Freien Hansastadt Hamburg zu Ehren des ersten preußischen Königs veranstaltet, führten bis in das Jahr des Regierungsantritts des prachtliebenden Friedrich I. (1701) zurück. Die groteske Gestalt des „starken Mannes Eckenberg“ erinnerte an die nichts weniger als feine Theaterkultur des Berliner Hofes unter dem Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. Die Ausbeute an Dokumenten, die Archive und Bibliotheken zur Bühnengeschichte vor und aus der ersten Zeit des friderizianischen Königstums bietet, ist nichts weniger als reich; in Kurt Sachs' jüngst erschienener Geschichte der Musik am brandenburgischen Hofe läßt sich das Wichtigste jetzt bequem überschauen. Für die Regierungszeit des großen Friedrich hat Louis Schneider in seiner Geschichte der Berliner Oper nützliche Vorarbeit geleistet. Das Interesse, das der junge Monarch während der ersten Jahre seiner Regierung an Oper und Ballett nahm, bezeugten neben den Bildern der kapriziösen Barbarina von Pesne aufs deutlichste die hier zum ersten Male der Oeffentlichkeit zugänglichen Figurinen und Kostümbilder mit eigenhändigen Randglossen des Königs, der, wie später der fürstliche Mäcen von Meiningen, keine Kleinigkeit zu unwichtig fand, um sie nicht vorzuschreiben oder zu verbessern. Diese Figurinenbände und die anschließende Folge kolorierter Kostümwerke zählen zu dem wertvollsten Besitzstand des Archivs der Berliner Generalintendantur der Königl. Schauspiele, das für die Zeit vor 1786 im übrigen so ziemlich versagt. Für die Direktionsperiode des alten Doebbelin, für Koch und Schuch mußte das Material aus andern Quellen (Magistratsarchiv) fließen. Ueberreich strömte es zur Darstellung der langjährigen Berliner Wirksamkeit Ifflands als Schauspieldirektor wie als Mime zusammen, an dessen Mannheimer Blütezeit schon an anderer Stelle die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters und Gagenquittungen von Iffland, Beil, Beck und Genossen erinnerten. Wer es nicht schon wußte, daß Iffland einer der meist abgebildeten Künstler aller Zeiten gewesen, der konnte es auf dieser Ausstelluug erfahren: Oelgemälde und Büsten, Miniatur-

bilder auf Elfenbein und Metall, kolorierte Zeichnungen, Kupfer- und Buntdrucke, Stiche mit seinen mimischen Darstellungen in allen Lebensaltern und Rollen, eine schier unübersehbare Ikonographie und eine entsprechend wertvolle, zu der vielfältiger Sammlerfleiß und Finderglück beigetragen. Das gilt nicht minder von den Ifflands Andenken heraufbeschwörenden Handschriften und Reliquien, wie jener legendenhafte unschätzbare Brillantring, den aus Ifflands Hand einst Ludwig Devrient empfangen, der dann auf Emil Devrient und Theodor Döring übergegangen und von diesem Friedrich Haase vererbt worden, der nach dem Tode von Matkowsky und Kainz manchmal sorgend erwogen, wie die Parabel von diesem Ringe, den stets das Haupt der Elitetruppe Thaliens erhalten sollte, sich fortspinnen möge.*)

Durch Wert und Zahl der Stücke beachtenswerte Spezialsammlungen ließen sich auch für Ludwig Devrient, Friederike Unzelmann-Bethmann, Theodor Döring und Henriette Sontag dank vielseitiger Hilfe, vor allem seitens des Märkischen Provinzialmuseums, das in Otto Pniower einen eifrigen Pfleger theatergeschichtlicher Interessen besitzt, zusammenstellen. Ludwig Devrients genialisch-mephistophelische Züge waren in Marmor, Erz und auf Leinwand, durch den Stift eines Adolf Menzel und Hildebrandt, verewigt. Der seßhafte Stammgast und unermüdliche Zecher, der Kumpan des Gespenster-Hoffmann, der Darsteller des Falstaff, Richard und Shylock gelangte in Zeichnungen und Kupfern zu seinem Recht. Auch Handschriften und Reliquien, wie die Friedrich Haase gehörigen brillantenen Schuhschnallen und das einst am Ostseestrand von Heringsdorf gefundene Medaillon mit der Locke fehlten nicht. — Die muntere, auch in der Liebe vielseitige Unzelmann, deren Rollenkreis von Shakespeares Lady Macbeth bis Kotzebues Gurli schier alles umfaßte, tanzte dem Beschauer auf einem zeitgenössischen Aquarell in leichtestem Gewand als Vorläuferin Isidora Duncans entgegen. Von der Schätzung, die sie einst bei ihren Berufsgenossen und den Aristokraten des Geistes genossen, zeugten Original und Faksimile ihres von Goethes Mutter geweihten Stammbuches, zu dem das eigenhändige Testament der Künstlerin ein interessantes Gegenstück bildete.

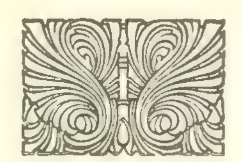
Auch von der Beliebtheit, deren Papa Döring jahrzehntelang nicht nur in seinem Berliner Wirkungskreise sich erfreute, legten die zahlreichen metallenen, gedruckten, geschriebenen und gemalten Huldigungen, die ihm zu seinen Jubiläen vom Gesamtpersonal der Berliner Königlichen Bühnen, des Wallnertheaters und des Leipziger Stadttheaters, von einzelnen Berufsgenossen und Dichtern (Gallmeyer, Holtei) zu teil geworden, beredtes Zeugnis ab. An den unübertrefflichen Nathan und Falstaff erinnerten die sauber geschriebenen und gehefteten Rollen und manche bildliche Wiedergabe. — Von sonstigen Repräsentanten der vielhundertköpfigen Schar mehr oder minder berühmter Mimen, die ihre Kraft in den Dienst der Berliner Hofbühne während der letzten 125 Jahre gestellt haben, konnten aus Raumrücksichten neben den Bildern der Intendanten Graf Brühl, Graf Reedern, von Küstner, Botho v. Hülsen und Graf Hochberg nur einige besonders Bezeichnende Platz finden: Fleck, Beschort, Czechtitzky, Unzelmann, Mattausch, Seydelmann, Hendrichs, Rott, Dessoir, Berndal, Louis Schneider, der als Komiker in drolligen Soldatentypen und auf einem riesigen Oelgemälde aus späterer Zeit in voller hofrätlicher Würde prangte, die Frieb-Blumauer und Crelinger mit ihren anmutigen Töchtern, Charlotte von Hagn und Caroline Bauer, Lina Fuhr, Marie Seebach, Luise Ehrhardt, Hedwig Niemann-

*) In Haases († 17. März 1911) Testament ist das Kleinod Albert Bassermann vermacht worden.

Raabe und Clara Meyer, und als würdiger Abschluß der langen Reihe ein überlebensgroßes und lebenstrotzendes Oelgemälde des letzten Unvergeßlichen, Adalbert Matkowsky als Coriolan (von dem Berliner Porträtmaler Heinrich Wilcke). Im Schatten des Königlichen Schauspielhauses hatte auch Friedrich Haase mit einer von seinem Berufsgenossen, dem Amateurbildhauer Wilhelm Arndt, wohlgetroffenen Büste, Rollenbildern, Gedenkbüchern und seinen Iffland- und Devrient-Erinnerungen Platz gefunden.

Die Entwickelung des Kostüms am Berliner Hoftheater konnte der Belehrung Suchende von Iffland bis Hülsen sen. in wohl lückenloser Folge studieren. Auch die Entwickelung des Berliner Dekorationswesens von Ifflands einst so viel bewundertem Krönungszug in Schillers „Jungfrau von Orleans" und dem kaum wieder erreichten Höhepunkt, auf den die Phantasie und architektonische Kunst eines Schinkel in seinen Vorlagen zur Inszenierung der „Zauberflöte", „Armide", „Vestalin" die Bühnenarchitektur gehoben, bis zu den jüngsten Schöpfungen der Gebrüder Kautsky. Für die Baugeschichte der abgebrannten wie der jetzigen königlichen Theater in früherer und heutiger Gestalt bot insbesondere die Sammlung des Vereins für die Geschichte Berlins ein reichhaltiges Material. Abbildungen der Brandkatastrophen fehlten so wenig wie jener vermutlich einzige Zettel aus dem Jahre 1817 mit der Ankündigung jener denkwürdigen, nicht zustande gekommenen Räuber-Vorstellung, und das Bild des unglücklichen Kosinsky-Carlsberg, der dem Feuer in seiner Garderobe zum Opfer gefallen. Nicht minder interessante Zettel erinnerten an die Berliner Erstaufführung von Goethes „Faust" und an die stürmischen Märztage von 1848, die mit Wohltätigkeitsvorstellungen in beiden königlichen Theatern zum Besten der Verwundeten und der Hinterbliebenen der Märzgefallenen auch in Thaliens Reich hinübergriffen. — Der Name Henriette Sontag leitet zum ersten Kapitel der Geschichte der Privattheater in Preußens Hauptstadt über, in die Tage des Königstädtischen Theaters, dem ihr Name vor allen einst zu einer kurzen trügerischen Glanzperiode verholfen. Gleich Iffland zählt die „göttliche Henriette" zu den meist abgebildeten Künstlern nicht nur ihrer Zeit. Auch Taschenbücher, Schnupftabak- und Puderdosen, Kästen mit zerlegbaren Ankleidepuppen mußten, wie diese Ausstellung zeigte, zur Verherrlichung der Schönen herhalten. Der Fachmann konnte die beiden einzigen bekannten Bilder des Vaters Franz Sontag, des einstigen beliebten Komikers und Buffo, und eine gleichfalls als Unikum anzusprechende Bleistiftzeichnung der Schwester Nina Sontag beaugenscheinigen. Die alte Garde der Komiker, die vor, neben und nach der Sontag sich um das Theater in der Königstadt und als Vertreter des Berliner Humors verdient gemacht (die Schmelka, Beckmann, Spitzeder, Angely, der für seinen Chef, den Justizkommissarius Kunowsky, ein originelles statistisches Tableau des Theaters handschriftlich verfaßt hat), marschierte auf, Seite an Seite mit den Zierden des ersten Volkstheaters in der Blumenstraße, Franz und Agnes Wallner und ihren quatre honneurs Reusche, Helmerding, Neumann und Anna Schramm, die jetzige Zierde des Königlichen Schauspielhauses, die ihr junger Kollege, der Schauspieler und Bildhauer Karl Platen, als muntere 75jährige Jubilarin und als Aeppelhanne in Gips abkonterfeit hat. — In der Abbildung und Verewigung der Lieblinge des damaligen theaterfreundlichen Berlin, das sich im Hause Wallners, im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater, bei Woltersdorf und bei Cerf, im National- und Viktoria-Theater ein Stelldichein gab, sind der vornehme Stich und die Lithographie in Folioformat schon fast gänzlich durch die winzigen im Lauf der Jahrzehnte verblaßten Daguerrotypen und ähnliche primitive Erzeugnisse

der Lichtbildkunst verdrängt worden; das bescheidene Visitformat dominiert, selbst für Gruppenbilder aus den „Dienstboten", der „Schönen Helene" und „Drei Paar Schuhe". Daneben macht sich der Holzschnitt breit, namentlich in den satirischen und urberlinischen Abbildungen, zu denen die Possen und Volksstücke der Kalisch, Dohm, Salingré und Wilcken die Anregung geliefert. Ueberraschend geringe bildliche Ausbeute bot die Direktionsperiode L'Arronges im „Deutschen Theater". Ein großes Album, das sämtliche Mitglieder dieser Bühne August Foerster bei seinem Ausscheiden verehrt, zeigt die Kunst der damaligen Photographen nicht gerade auf imponierender Höhe. Dafür konnten sich die Leistungen der Berliner Ateliers von 1910 desto besser sehen lassen. Die Max Reinhardt und einige seiner Leute, Gerhart Hauptmann, Richard Strauß und andere moderne Bühnendichter, Komponisten und Schauspieler darstellenden Künstlerphotographien großen Formats von Perscheid, Dürkopp und Raupp, zum größten Teil auch die Szenenbilder des Ateliers Zander & Labisch, durch das auch das Schillertheater einige seiner bemerkenswertesten Premieren, wie Ibsens „Brand" und „Kaiser und Galiläer" auf der Platte hat verewigen lassen, waren interessante Leistungen moderner Lichtbildkunst.





V.

Leider nur sehr geringfügig und in der Hauptsache auf ein paar Dokumente und Akten aus dem 18. Jahrhundert (Direktion Bulla) und Zettel von Erstaufführungen (Berlioz' „Trojaner", Ludwigs „Maccabäer", Freytags „Journalisten") und Erinnerungen an die Brandkatastrophe, die den badischen Musentempel 1847 in Asche legte, beschränkt war die Vertretung des Hoftheaters Karlsruhe. Eine Beteiligung der im dortigen Stadtmuseum vorhandenen lokalgeschichtlichen Sammlung war ebenso wie in Mannheim seitens des Magistrats abgelehnt worden. Das Andenken an Karlsruhes berühmtesten Theatermann und noch immer unübertroffenen Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, hatte sein Enkel Prof. Hans Devrient-Weimar ebenso wie das an den vielseitigen Otto Devrient durch Einsendung von Büsten, Oelgemälden, Porträts und Rollenbildern, Manuskript-Fragmenten (u. a. aus dem Geschichtswerk und dem Theater-Shakespeare), Reliquien (Ehrenpokal und Ehren-Doktordiplom) vielseitig erneut.

Durch Abwesenheit glänzte das Hoftheater Darmstadt, das doch in Hermann Knispel längst seinen kundigen und fleißigen Chronisten gefunden hat. Man erinnerte sich unwillkürlich, daß Anno 1910 wegen mangelnder Beteiligung des Darmstädter Publikums nicht einmal die Jubiläumsvorstellung zum 100jährigen Bestehen der Hessischen Hofbühne zustande gekommen war. Eine aus gleichem Anlaß im Darmstädter Rathause veranstaltete lokalgeschichtliche Theaterausstellung wurde von ihren Urhebern dem Berliner Ausstellungskomitee als des Interesses für die Allgemeinheit völlig entbehrend und als für die Transferierung nach Berlin nicht geeignet bezeichnet.

Von andern kleinen Hofbühnen war dagegen nicht nur wertvolles, sondern teilweise auch überraschend reichhaltiges Material zugeflossen. Eine Bühne, wie das Hoftheater in Oldenburg, das zweimal durch Brandkatastrophen fast seinen ganzen Besitzstand eingebüßt, fand einen gewiß geschickten Ausweg, wenn es ein in geographischer und historischer Hinsicht bezeichnendes und dabei so hübsches Stück wie das bis ins kleinste Detail treu nachgebildete große Modell eines Friesenhauses, wie es in dem beliebten Oldenburger Volksstück „Graf Anton Günther" auf die dortige Bühne gelangt, nebst einigen Abbildungen der ehemaligen Theatergebäude einsandte. Das Hoftheater Kassel erinnerte durch die handschriftlichen Partituren Spohrs an seine glanzvolle Opernperiode in der Kurfürstenzeit und durch prächtige Abbildungen des prunkvollen Neubaues an die Liberalität des preußischen Regimes.

Coburg-Gotha ließ u. a die lange Reihe seiner Intendanten und die Bilder mancher Getreuen von Ekhof bis zu Friedrich Haase und andern künstlerischen Helfern von Serenissimus Ernst II., der, wie eine mit Rollenbildern geschmückte Vase der Nach-

welt verkündete, auch selber auf den Brettern als Tellheim und Bolingbroke zu agieren nicht verschmähte, aufmarschieren.

Das Hoftheater Dessau bezeugte sein theatergeschichtliches Interesse durch lesenswerte, auf das Ehepaar Neuber, Kotzebue und Ludwig Devrient bezügliche Dokumente, die Vorliebe des jetzigen regierenden Herrn für die Musik und die Wagners im Speziellen durch ein praktisches Orchestermodell, ein originelles Glockenklavier, Siegfrieds Amboß und eine Reihe von Szenenmodellen aus den Bayreuther Musikdramen. Die Beteiligung des fürstlichen Hoftheaters in Detmold knüpfte an die berühmten Namen Grabbe und Lortzing und die Künstler-Dynastie Pichler, darunter das Gretchen in der Uraufführung des „Faust", Wilhelmine Pichler-Berger, an. Handschriftliche Partituren hatte das Archiv des mecklenburgischen Hoftheaters Neustrelitz übersandt, ungedruckte Wagner-Briefe die Leitung der Hofbühne von Schwarzburg-Rudolstadt.

Das deutsche Theater in der Schweiz wurde außer einigen Objekten aus Bern durch die Gesamtausstellung des Stadt- und Pfauen-Theaters in Zürich repräsentiert. Mit den riesigen Köpfen des glücklichen Schützen und seines Knaben, Teile des Originalmodells des weltbekannten Altdorfer Denkmals von Richard Kißling, und einer Metallreproduktion der Gesamtgruppe, mit Faksimileblättern der Originalhandschrift des weißen Buches von Sarnen, des literarischen Heiligtums der Schweiz, sowie einer Polyglottensammlung von Schillers Schauspiel und seiner Vorläufer seit Jakobus Ruef wies sie sich als die Heimat Wilhelm Tells aus und bot in zahlreichen Zetteln, Briefen und Akten Material zur Geschichte der nicht uninteressanten Züricher Direktionsperiode der Charlotte Birch-Pfeiffer. An räumlicher Ausdehnung wurde diese Rückschau in die Vergangenheit weit übertroffen von den Proben moderner Inszenierungskunst, die Direktor Alfred Reucker und sein kundiger und geschmackvoller Helfer, Theatermaler Albert Isler, mit farbigen Skizzen zu Tell und Macbeth, einem stimmungsvollen Aufbau der Rütli-Szene und vor allem in einer vielgliedrigen Modellreihe zu Faust I und II zur Schau gestellt. Auch die vereinigten Stadttheater Cöln im Bunde mit dem dortigen Verein zur Veranstaltung von Festspielen hatten sich in ihrer umfangreichen Gesamtausstellung darauf beschränkt, ein Bild von dem heutigen Stand der szenischen Künste in der Rheinstadt zu bieten, während das Stadtarchiv Cölns alte Theaterkultur mit Akten aus den Tagen der englischen Komödianten belegte. Auch im Mittelpunkt von Max Martersteigs Modell- und Figurinen-Sammlung standen die beiden Teile des Goetheschen Faust, die zu interessanten Vergleichen mit der Züricher Inszenierung Anlaß boten und wie diese bei aller Selbständigkeit im einzelnen in der Gesamtanlage die Einflüsse des Münchener Künstlertheaters und der Reliefbühne nicht verkennen ließen. Hätte sich auch die Darbietung des Münchener „Urfaust", sowie der Inszenierungen Max Reinhardts, Claars, Hagemanns und des Wiener Burgtheaters ermöglichen lassen — dies wichtige Kapitel deutscher Bühnenproblemgeschichte wäre zu unvergleichlich instruktiver Wiedergabe gelangt. — Den gelegentlich etwas gewaltsamen Zug der Cölner Theatermaler Rud. Hruby und G. Wunderwald zum Modernen und abrupt Stilisierten wiesen auch die Szenenentwürfe zu Hebbels „Gyges" und „Nibelungen" auf.

Eine wohl vollzählige Uebersicht über seine bisherige Tätigkeit gab in Form von Szenen-Modellen aus dem Atelier des wohlbekannten Theatermalers Georg Hacker, von Dekorationsskizzen, Plakaten (von Hans Deiters) und Festspielheften der Rheinische Goethe-Verein für Festspiele in Düsseldorf und gleich beim Betreten der historischen Halle fiel der Blick des Beschauers auf den

kolossalen antiken Portikus in Würfelform, in dem Louise Dumont Proben der Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses, u. a. stark impressionistische Entwürfe zu Ibsens Peer Gynt von E. Sturm und streng stilisierte kostbare Kostüme ausgestellt hatte. Die Modelle von plastischen Dekorationen zu Fidelio, Lohengrin — ein ungewöhnlich reich mit Requisiten ausgestattetes Brautgemach — Hoffmanns Erzählungen; Dekorationsentwürfe zu Parsifal, den sich die Wiener nach 1913 nicht entgehen lassen wollen, hatte die Direktion der Wiener Volksoper (Rainer Simons) entsandt. Ein Modell des II. Aktes der „Walküre" (Professor Wolfgang Golther-Rostock) verdiente wegen der getreuen Nachahmung der Bayreuther Inszenierung, einschließlich der von Professor Lütkemeyer gefertigten, bei aller Niedlichkeit stilgetreuen Figurinen des Wotan, der Brünhild und Frigga mit dem Widdergespann, Beachtung.

Der von den Hoftheatern von München, Schwerin und Dessau entsandten Szenenmodelle wurde schon in anderem Zusammenhange gedacht. Sie alle wurden, was Schönheit der technischen Ausführung und Geschicklichkeit des Arrangements anlangt, von der Ausstellung des Neuen Schauspielhauses in Berlin übertroffen, die Alfred Halm und Svend Gade ins Werk gesetzt hatten. In dem mäßig umfangreichen Rundbau waren vier Szenenmodelle, der Schlußakt von Hebbels „Gyges", mit dem sternereichen grünbläulichen Nachthimmel, von dem sich die roten Feuerzungen der Altäre gespenstisch abhoben, die sonnenbestrahlte Forumszene aus „Julius Cäsar", der Thronsaal und die Treppe zur Kathedrale von Reims aus der „Jungfrau von Orleans", die sämtlich durch die feine Verwertung der Lichteffekte eine suggestive Stimmung ausstrahlten, vereinigt. Dem erfindungsreichen dänischen Maler verdankte auch das originelle Schaustück des Berliner Kleinen Theaters, ein Modell, der Inszenierung von Ludwig Thomas' erfolgreichem Bauernschwank I. Klasse, seine Entstehung. Die Vorderseite zeigte das bekannte Szenenbild, das mit dem albernen Bauernlakel und dem großspurigen Volksvertreter, dem Hochzeitspärchen, dem Berliner Commis voyageur und dem grantigen Münchener Ministerialrat besetzte Abteil. Auf der Rückseite wurden die Geheimnisse der Mache, die pustende Lokomotive, die schwebenden Telegraphendrähte, der brüllende Ochse, in drastischer Echtheit enthüllt. Der Wunsch, sich von den Geheimnissen der Kulissen zu überzeugen, entspringt anscheinend einem tief eingewurzelten Trieb nicht nur beim sogenannten großen Publikum. Charakteristischerweise wurde besonders von französischen und englischen Beurteilern der Theaterausstellung — so im „Matin" und in den „Times" — betont, daß man von derartigen amüsanten und in gewisser Hinsicht ja auch lehrreichen Spielereien gern noch mehr gesehen hätte.

Außer den schon genannten waren noch folgende deutsche und österreichische Städte mit Gegenständen aus dem Besitz ihrer Theater, Bibliotheken oder Museen vertreten: Aachen (u. a. Schinkels Theaterfassade und historische Zettel vom Monarchenkongreß), Augsburg (Stadtarchiv und Stadtbibliothek), Bamberg (Königl. Bibliothek, u. a. alte Schulkomödien und Flugschriften aus dem 17. Jahrhundert), Breslau (Vereinigte Stadttheater Dr. Loewe, u. a. Zettel der Erst-Aufführungen von Schillers Dramen in Breslau), Erfurt (Magistrat: die einzige erhaltene Abbildung des Parterres der Könige 1808 im alten Erfurter Ballhaussaal), Graz (Univ.-Bibliothek: Jesuitendramen und alte Streitschriften), Magdeburg (Stadttheater: Szenenmodell), Potsdam (Königl. Theater: Zettel aus der Zeit Doebbelins, Gebäudeansichten), Prag (Verein für die Geschichte der Deutschen in Böhmen: Porträts einstiger Prager Bühnen-

angehörigen), Riga (Stadttheater: einige der ältesten Theaterzettel seit 1720, zahlreiche Künstlerporträts, Erinnerungen an Holteis und Wagners Rigaer Aufenthalt), Salzburg (Museum Carolino-Augusteum: Dekorationen aus alten Schulkomödien), Stettin (Stadtarchiv), Straßburg (gerahmte seidene Zettel von denkwürdigen Festvorstellungen), Warmbrunn (gräfliches Kurtheater: u.a. der Pilsener Wallenstein-Revers), Zittau (Stadtbibliothek). — Stadttheater und Städtische Bibliothek von Nürnberg hatten im Gegensatz zu der ausgiebigen Beteiligung des Germanischen Museums eine im Interesse der Sache bedauerliche Zurückhaltung bewahrt. Aus gleichem Grunde war in der Abteilung Düsseldorf die wichtige Epoche der Theaterleitung Immermanns nur durch einen Brief des Dichters an Goethe vertreten.

Eine Reihe von Stadtverwaltungen und Direktionen hatte die Ausstellung lediglich mit plastischen Modellen, Gesamtansichten und Grundrissen jüngst entstandener oder projektierter Theaterbauten beschickt: Barmen, Chemnitz, Dortmund, Elberfeld, Gelsenkirchen, Hagen i. W., Halle, Hanau, Kattowitz, Kottbus, Mülhausen i. E., München (Gärtnerplatztheater), Pyrmont, Wiesbaden (Residenztheater).

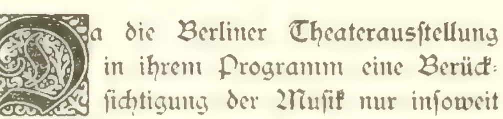
Von den volkstümlichen Dialekttheatern waren die Schlierseer mit der drolligen Bronzestatuette ihres einstigen Begründers und Führers, Conrad Dreher als Dorfbader Zangerl, und Zeichnungen von Gertrud Frank-Berlin, das Elsässische Theater Straßburg mit Plakaten, Szenen- und Gruppenbildern vertreten.

Von der neuerdings so weit verbreiteten und fast zu einer Modesache gewordenen Freilicht- und Naturtheaterbewegung gab die Berliner Theaterausstellung ein erschöpfendes Bild in der Sammlung des Dramaturgen Dr. Wilhelm Pfeiffer-Frankfurt a. M., der mit großem Fleiß alles erreichbare Material an Stichen, Zeichnungen und Photographien von den höfischen Gartentheatern der Barock- und Rokokozeit (Prag, Salzburg, Wörlitz, Weimar usw.) bis zu der Mannheimer Schöpfung von Peter Behrens, dem Harzer Bergtheater in Thale und dem Ostseetheater in Zoppot zusammengetragen hatte. Das romantische Naturtheater von Badenweiler war außer durch Photographien auch durch ein plastisches Modell vertreten, desgl. die monumentale Schweizer Freilichtbühne von Luzern-Hertenstein, deren Direktor Rudolf Lorenz auch durch Ausstellung der Tuben des früheren Schweizer Naturtheaters Vindonissa-Brugg, die zum Beginn des Spiels riefen, wahre Posaunen von Jericho, und durch Kostüme, deren Farbenabtönung für die Wirkung im Freien berechnet war, weitere praktische Beiträge zum Freilichttheater-Thema beigesteuert hatte.





VI.



Da die Berliner Theaterausstellung in ihrem Programm eine Berücksichtigung der Musik nur insoweit vorgesehen hatte, als sie sich auf Oper, Operette und Singspiel bezieht, so hätte eine prinzipielle strenge Scheidung der Zeugnisse und Erzeugnisse der Tonkunst im Rahmen der Kollektivausstellungen der einzelnen Theater sich nicht empfohlen. Wenn außer der dem Bayreuther Gesamtkunstwerk und seinem Schöpfer gewidmeten Abteilung dennoch eine besondere Koje der Musik und dem Ballett eingeräumt war, so sollte dieselbe im wesentlichen der Sammlung verstreuten privaten Materials und der Aufnahme einzelner geschlossener Kollektionen, wie Fr. Nikolaus Manskopfs Musikhistorisches Museum, Frankfurt a. M., Georg Richard Kruses Lortzing-Sammlung, die Schottsche Autographen-Sammlung der Mainzer Stadt-Bibliothek und der Sammlung Auguste Taglioni dienen. Die überreichen Stuttgarter Beiträge, die aus Hamburg, Hannover, Braunschweig, München, Cassel, Dresden und Breslau (italienische Oper 1665—1727) stammenden sowie die Wagneriana eingerechnet, bot die Musikabteilung trotz räumlich bescheidenem Umfang immerhin eine Uebersicht über die Hauptepochen und Meister des deutschen Tondramas seit Gluck, der mit dem schönen Oelgemälde von Duplessis im Mittelpunkte prangte. Reichs seltene Enzyklopädie von 1500, die Margarita philosophica, zeigte die älteste bekannte deutsche Abhandlung über Notenwesen. Frühe Erzeugnisse der Offizin Breitkopf & Härtel ließen die ältesten Versuche im Notendruck schauen. Eine charakteristische Rückenansicht und Handschriftprobe Beethovens, ein Bild des jungen Mozart, die Totenmasken Webers und Mendelssohns und die Reliquien Lortzings, u. a. sein Taktstock, seien des ferneren herausgegriffen. F. Donebauer, Prag, hatte die wertvolle Original-Dirigier-Partitur des Don Giovanni und einen kostbaren alten Klavierauszug derselben Oper entsandt. Man sah auch den Zettel der Uraufführung von Mozarts Meisterwerk und einen Wiener Theaterzettel der „Zauberflöte" von 1791 aus dem Nachlaß Meyerbeers, sowie den nicht minder wertvollen überhaupt ältesten deutschen Mozartzettel von 1782, der einer Aufführung der „Gärtnerin" auf dem Frankfurter Komödienhause entstammt. Mit handschriftlichen Originalpartituren waren (außer Mozart), Merkadante, Wagner, Marschner, Spohr, Konradin Kreutzer, Carl Maria von Weber, Anselm von Weber, Lortzing (Fragment aus „Zar und Zimmermann"), Flotow, Zumsteeg, Lindpaintner, Eugen d'Albert („Die Abreise"), Max Schillings („Der Pfeifertag"), Wilhelm Kienzl („Der Evangelimann"), Felix Weingartner („Orestie"), August Bungert („Die homerische Welt") vertreten. Auch die handschriftlichen Kompositionen, die Anna Amalia und ihr

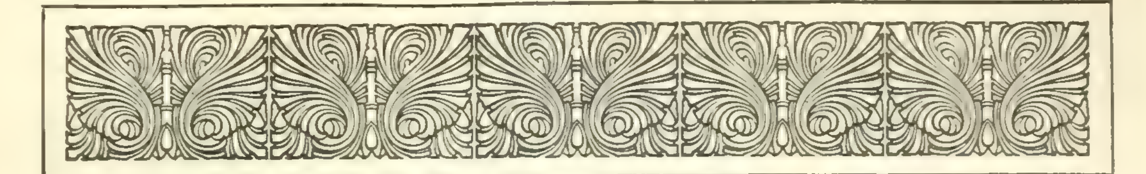
Vertrauter Seckendorf einst für das Weimarer Liebhabertheater verfaßt, dürfen Erwähnung beanspruchen. Mit der Aufzählung der Autographen in Briefform soll der Leser nicht ermüdet werden, doch darf der Hinweis auf Schreiben Schikaneders und Mozarts Vater und die wichtigen Pariser Tannhäuser-Briefe Wagners, sowie auf die einschlägigen Schätze der Sammlungen Schott und Manskopf nicht unterbleiben. Des letzteren Museum, das auch Material zur neueren Geschichte der Frankfurter Theater, insbesondere der Oper, entsandt hatte, stellte mit den großen buntfarbigen Affichen zu Opern von Wagner, Berlioz, Thomas, Massenet und Saint-Saens, den Titelblättern mit Szenenbildern aus Opern von Adam, Verdi, Rossini und Meyerbeer, den amüsanten Karikaturen von Gill, den Vermählungsanzeigen und Partezetteln von Bizet, Adam, Meyerbeer usw. nicht alltägliches und allbekanntes Material zur Schau und nahm mit gegen 100 Heftchen Arien und Gesängen zu Tondramen aus den Jahren 1780—1810 die Zeit des lerneifrigen Musikfreundes nicht wenig in Anspruch. Von den einstigen Gesangsköniginnen waren Wilhelmine Schröder-Devrient, Henriette Sontag und Jenny Lind mit ganzen Serien von Bildern aller Art vertreten.

In einer Nische gegenüber der Musikabteilung hatte Therese Malten in einem großen Glasschrein einen wahren Nibelungenschatz gehäuft. Da funkelten die goldene Diamanten besetzte Krone der Elisabeth und Brünhildens Ring, da gleißten die silberne Brünne, der Flügelhelm, Armspangen, Schild und Schwert der Wunschmaid, die großen silbernen Gralskannen, Gralskelch und Becher. Daneben zog eine schlichte abgenutzte Holzbank die Blicke an: des Meisters langjähriger Stammsitz in der historischen Wagnerkneipe von Angermann, den Therese Malten beim Abbruch des Hauses pietätvoll in ihr Künstlerheim zu Klein-Tschachwitz gerettet, dem auch die unterschiedlichen Interieuraufnahmen, Porträts und Rollenbilder der Besitzerin und sonstige gemalte und gestickte Andenken an ihre erfolgreiche Sängerlaufbahn entstammten.

In das Herrschergebiet der leichtbeschwingten Muse führte nicht nur im übertragenen Sinne das lebensgroße, höchst anmutige Bild der einstigen Prima-Ballerina Amalie Taglioni als Sylphide (Oelgemälde von Prof. C. Herdt, 1839), um das sich Porträts des Stammvaters der berühmten Tänzer-Dynastie, Philipp Taglioni, seiner Kinder Marie Taglioni (Gräfin Voisin) und Paul, und seiner Enkelkinder Marie, der Satanella-Taglioni, und Auguste, der ehemaligen Berliner Hofschauspielerin, gruppierten. Von der langjährigen erfolgreichen Tätigkeit des ehemaligen Berliner Ballettmeisters Paul Taglioni, der bekanntlich zu den Lieblingen des alten Kaisers Wilhelm zählte, zeugte auch eine mit Ehrengaben, Widmungsautogrammen und Ballettkompositionen gefüllte Vitrine. Während andere ehemalige Ballettsterne, wie die Hoguet-Vestris, Lemière-Desargus, Pepita de Oliva, Lola Montez, Lucile Grahn, Adele Granzow, Anna Pawlowa und Antoinette dell-Era nur im Bilde figurierten, war Fanny Elßler auch durch eine viel bewunderte Reliquie vertreten, eine marmorne Nachbildung ihres Fußes, von dem Ludwig Speidel, dem allerdings nur der 1847 von einer Florentiner Bildhauerin verfertigte Gipsabguß vorlag, in einem berühmt gewordenen Feuilleton der Neuen Freien Presse einst u. a. geschrieben hat: „Es hat in Wien, wo schöne Frauenfüße gedeihen, wohl nie einen mehr bewunderten, höher gepriesenen und volkstümlicheren Fuß gegeben, als den Fuß Fanny Elßlers . . . An diesem Fuße lernt man, daß Kraft die Wurzel der Anmut ist. Der nicht kleine, ziemlich fleischige Fuß ruht auf einem sicher gebauten Gewölbe, der Rist springt rasch, ja zuletzt eilend zu der Fessel hinauf, die sich schlank zusammenzieht; reizend ist die leise geschweifte Linie des Schienbeins, und jene entgegengesetzte Polste-

rung des Unterbeines, die von den Anatomen als Streckmuskulatur des Fußgelenkes bezeichnet wird, faßt sich anmutig, streng zusammen, ohne eine der drei Muskeln, die noch beim Tanzen scharf hervorspringen müssen, ahnen zu lassen. An den beiden Stellen, wo sich die vielfältige Möglichkeit der Bewegung sammelt und wo sich gleichsam Sitze des Willens befinden: am Fußgelenke und am Kniegelenke nimmt sich das Bein zur stärksten Energie und in dieser Energie zugleich zur höchsten Grazie zusammen. Linienzug, Fläche, plastische Form des Beines sind von einem unvergleichlichen Schwung. So nimmt sich Fanny Elßlers Fuß und Bein, soweit das arme Wort den unerschöpflichen Reichtum unmittelbarer Anschauung zu ersetzen vermag, im ruhenden Zustand aus, wo innenwohnende Anlage und zurückgelassene Spuren der Kunstübung, indem sie einander anzuregen scheinen, das Unbewegte doch wie in einer gewissen Bewegung begriffen zeigen. Nun beflügle man diesen Fuß, füge den andern hinzu, baue diesen schwungvollen Leib aus und setze auf die schlanke Schulter das ovale Haupt mit dem vor Anmut strahlenden Gesicht — dann hat man das Wunder vollbracht, eine Fanny Elßler wenigstens in der Einbildung zu schaffen."





VII.

Die Wissenschaft der Theatergeschichte als einer der jüngsten Zweige am großen Baume der Historie hat nichtzünftigem Forscherfleiß und privater Sammeltätigkeit begreiflicherweise um so mehr zu verdanken, als die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Theater, ebenso wie die mit den Erzeugnissen der Literatur seit Goethes Tode, noch vor gar nicht so langer Zeit nicht für voll angesehen wurde, zumal weil an sich gut gemeinte Versuche den Charakter des Dilettantenhaften oder der poetischen willkürlichen Ausschmückung und Verdrehung der Tatsachen in der Regel nicht verleugneten. Der Racker Staat, der zur Konservierung von Oelgemälden, Kupferstichen, Bildsäulen und Münzen, von altem Hausrat und allen erdenklichen Erzeugnissen des Kunstgewerbes früherer Tage prunkvolle Paläste errichtet oder eingeräumt hat, ist an die Schaffung eines Theatermuseums, wenigstens in Deutschland, noch nicht herangetreten und hat, von einem einzigen Falle abgesehen, auch an die Errichtung besonderer Lehrstühle für Theatergeschichte und Dramaturgie an den Universitäten noch nicht gedacht, wie es denn in Deutschland bekanntlich auch keine staatliche Akademie der Schauspielkunst gibt. Der privaten Sammeltätigkeit eröffnete sich auf theatergeschichtlichem Gebiete mithin noch bis vor kurzem ein weites Feld, und die Konkurrenz des Staates machte sich bei der Auflösung von Privatsammlungen und bei Nachlaßversteigerungen kaum fühlbar, indem selbst die größten deutschen Bibliotheken auf eine systematische Ausgestaltung ihrer theatergeschichtlichen und dramaturgischen Abteilungen gar keine oder nur bescheidene Mittel verwandten und verwenden und die Leiter der Museen und Münzkabinette Gemälde, Stiche und Medaillen in den seltensten Fällen unter dem Gesichtspunkte, daß das betreffende Stück der Verewigung eines berühmten Mimen galt, erwerben.

Es ist kein Zufall, daß auch an der Spitze der forschenden und sammelnden Liebhaber der Theatergeschichte Goethe steht. Wie er einmal in einem Artikel über Berliner Dramaturgen den „längst gehegten Wunsch und freundliches Begehren" ausspricht, „die löblichen Bekenntnisse vorzüglicher Männer (Dramaturgen) möchten mit frischen Lettern auf weiß Papier stattlich und schicklich zusammengedruckt werden, damit der Kunstfreund bequem und behaglich der Reihe nach sie lesen, betrachten und bedenken könne", so räumte er auch unter seinen Autographen und Bildern dem Theater einen gehörigen Platz ein. Seine auf der Berliner Ausstellung befindlichen, dem Hort des Weimarer Goethe-National-Museums entstammenden Handzeichnungen zeigten uns den praktischen Theatermann und den mit der Verkörperung einer Idee ringenden Künstler. Die lebensgroßen Zeichnungen der Mitglieder des Weimarer Theaters und die Sammlung von Schattenrissen hervorragender Mimen, die der Olympier mit eigenhändigen Bezeichnungen

versah, berechtigen den für Theatergeschichte interessierten Sammler von heute gewiß, Goethe als sein Vorbild zu verehren.

Welche Schätze ein zielbewußter, sich streng beschränkender, jahrzehntelang fortgesetzter Sammlerfleiß auch ohne das Scheckbuch eines modernen Krösus zusammenzubringen vermag, dafür bot die Deutsche Theaterausstellung mehr als ein Beispiel. Zu diesen erfolgreichen Sammlern zählt in erster Reihe Hugo Thimig. Der ausgezeichnete Komiker und vielseitige Regisseur des Wiener Burgtheaters hatte aus seiner Porträtsammlung zur Geschichte des Deutschen Schauspiels, die an Umfang und Wert wohl nur in den einschlägigen Kollektionen der Wiener Hofbibliothek und Generalintendanz und der (jetzt der Gesellschaft für Theatergeschichte gehörigen) Friedrich Haases Rivalen hat, eine Anzahl der kostbarsten und interessantesten Stücke, teilweise Unika, nach Berlin entsandt. So die recht naiv anmutenden Bilder der ältesten deutschen Schauspieler, die sämtlich dem Kreise der Veltenschen Truppe angehörten. Von dem berühmten Magister selbst hat sich merkwürdigerweise keins erhalten. Ferner Bilder der Wiener Hanswurste Stranitzky und Prehauser und der typischen Wiener Komiker, darunter das einzige bekannte von dem berühmten Kasperle Johann Laroche; Rollenbilder der ältesten deutschen Hamletdarsteller, und als besonderer Schatz die Silhouettensammlung des großen Schröder, die dieser mit eigenhändigen Namensbezeichnungen versehen hat. Die Korona der hervorragenden Wanderprinzipale des 18. Jahrhunderts war in den besten zeitgenössischen Stichen und Schabkunstblättern vertreten. Einige herrliche Aquarelle von Herbert König und Buntdrucke zeigten **Bogumil Dawison** in seinen bemerkenswertesten Rollen. Das von anderer Seite ausgestellte, mit einer Handschrift Goethes eingeweihte und von gemalten, geschriebenen und gezeichneten Kostbarkeiten und Kuriosa strotzende Album Dawisons zählte gleich anderen Sammelwerken mit Autographen und Bildern berühmter Künstler zu den Ausstellungsgegenständen, die sich der Kenntnisnahme durch die große Masse der Besucher naturgemäß entzogen.

Als zäher und kundiger Sammler, der in den weiten, dichtgefüllten, halbdunklen Räumen eines Erdgeschosses im Tiergarten wie ein Schatzgräber hauste, war lange Jahre auch der verstorbene Berliner Theaterkritiker **Gotthilf Weißstein** bekannt, von dessen an Seltenheiten überreicher Bibliothek demnächst ein für die Gesellschaft der Bibliophilen gedruckter Katalog dauernd Kunde geben wird. Aus der gleichfalls reichhaltigen Weißsteinschen Sammlung von Schauspielerbildern, Zetteln und Kuriositäten war der Berliner Theaterausstellung manches zugutegekommen.

Die in ihrer Art nicht minder bedeutende Sammlung **Josef Kürschners**, der gleich Weißstein zu den Mitbegründern der Gesellschaft für Theatergeschichte gezählt hat, ist dagegen längst in alle Winde zerstreut, und nur ein freundlicher Zufall hatte es gefügt, daß einige jener kaum noch auffindbaren so charakteristischen Flugschriften und Pamphlete, die dem Kulissentreiben und Literatengezänk des 18. Jahrhunderts ihren Ursprung verdanken, durch den Sammeleifer Bertrams, Reichardts, Uhdes und Wendelin von Maltzahns der spurlosen Vergessenheit entrissen worden und dann in Josef Kürschners Hände gelangt sind, durch die Vermittelung des kundigen Antiquars G. Priewe, der als einstiger Bühnenangehöriger aus der Beschaffung theatergeschichtlicher Raritäten eine allen Liebhabern wohlbekannte Spezialität gemacht hat, neben unsern bekannten ältesten theatergeschichtlichen Standardworks: Lessings Beiträge und Theatralische Bibliothek, Gottscheds „Nötiger Vorrat", Ifflands und Reichardts „Almanachen", Loewens Geschichte, C. H. Schmids Chronologie und Parterre, Hagens Logen, Peiba's und Schinks Gallerie Teutscher Schauspieler, Furtenbachs und

Palladios Theaterarchitektur usw. in die Vitrinen der Berliner Theaterausstellung gelangten.

Ein altes Theateroriginal, der verstorbene ehemalige beliebte Komiker und spätere allen alten Berlinern wohlbekannte Weißbierwirt Rudolf Haase, hatte als Erinnerung an seine frühere Tätigkeit und seine ehemaligen Kollegen und Stammgäste eine anderthalb hundert Bilder aller Art umfassende Galerie, zumeist Berliner Bühnenangehöriger, angelegt, auf die er mit Stolz die Besucher seines Lokals hinwies. Die moderne großstädtische Entwicklung Berlins hat für die alte Weißbierstube keinen Platz mehr gehabt, und so ist auch diese gut gemeinte kleine Ehrengalerie des deutschen Theaters, die auf der Ausstellung eine umfangreiche Koje füllte, dem Schicksal der Auflösung und Zersplitterung verfallen. Daß unter den Vertretern des Gastwirtegewerbes sich zahlreiche Besitzer und Liebhaber von Theaterbildern befinden, ist natürlich kein bloßer Zufall. Es sei nur an die historische Berliner Weinstube von Lutter & Wegener mit ihren berühmtesten Stammgästen Devrient, Hoffmann, Döring und Matkowsky, an die Pilsener Bierstuben in der Jäger- und Taubenstraße, deren eine u. a. einen Teil der Bildersammlung Alwill Raeders beherbergt, und an die Namen Siechen und Dressel erinnert.

Als ein von seltenem Glück begünstigter Sammler der einst fast wertlosen und unbeachteten, in jüngster Zeit zu oft märchenhaften Preisen emporgesteigerten Erstausgaben unserer klassischen und nachklassischen Dichter wies sich auch auf der Berliner Theaterausstellung der Musikhistoriker Leopold Hirschberg mit der langen Reihe der Erstdrucke von Goethes Faust I. und II., Götz, Don Carlos, Minna, Emilia Galotti usw. bis zu den Manuskriptdrucken der Dramen Hebbels und Laubes aus.

Aus der Sammlung seltener und kurioser Theaterzettel hat eine ganze Reihe von Liebhabern eine Spezialität gemacht. Wohl erhaltene, nicht mit Rissen und Falten behaftete Stücke werden bei der leicht verderblichen Natur dieser zum Teil auf minderwertigem Papier hergestellten Einblattdrucke naturgemäß immer seltener, und Stücke wie der erste Faust-, Clavigo- und Götzzettel und die Programme der Uraufführungen der Schillerschen Dramen erreichen bei Versteigerungen heute gleichfalls hohe Preise. Neben diesen als theatergeschichtliche Dokumente im wahrsten Sinne des Wortes wertvollen Stücken finden auch die Proben freiwilligen und unfreiwilligen Humors ehemaliger Schmierenhäuptlinge, die Plakate mit Ankündigungen von alten Hanswurstiaden und Schäfereyen und, da sie von vornherein nur in ganz wenigen, oft nur in zwei oder drei Exemplaren für den Monarchen und seinen fürstlichen Gast angefertigt worden, die mit Golddruck auf Atlas oder Seide hergestellten Festprogramme von Galavorstellungen und musikalisch-dramatischen Abendunterhaltungen in Schlössern, immer mehr zahlungswillige Liebhaber.

Daß zu den Besitzern und Freunden der gleichfalls in jüngster Zeit wieder so populär gewordenen Bücherzeichen auch unsere Dramatiker und Bühnenkünstler, Dramaturgen und Kritiker ein stattliches Kontingent stellen, konnte man aus den zumeist von dem Vorsitzenden des Deutschen Exlibris-Vereins, Walter von zur Westen, beschickten Vitrinen ersehen. Während Bücherzeichen deutscher Dichter und Gelehrten uns bereits unter den allerfrühesten Blättern in den Tagen der Reformation begegnen, dürfte das erste Theater-Exlibris das des Johann Friedrich Schoenemann († 1782) sein, von dem ein Exemplar jüngst in Leipzig auf der Auktion Heinrich Stiebel unter den Hammer gelangte. Dann folgt — abgesehen von einem einzigen unbedeutenden Blättchen eines Darmstädter Schauspielers Fischer (1810), das der Spürsinn des bekannten Exlibrisforschers Graf Leiningen-Westerburg entdeckt hat —

eine hundertjährige Pause, bis zu Josef Lewinsky, der 1890 als eifriger Bibliophile für seine prächtig gebundene Bibliothek auch ein Eignerzeichen anfertigen ließ. Exlibris führten und führen von bekannten Bühnenleuten auch Josef Kainz, dessen Bände bei der Versteigerung seiner nachgelassenen Bibliothek gerade wegen des Besitzerzeichens viel begehrt wurden, Hugo Thimig, Ernst von Possart, Max Grube, Mathieu Lützenkirchen, Conrad Dreher, Arthur Vollmer, Marcella Sembrich, Hansi Niese, von berühmten Ausländern als erster der große Garrick, von späteren z. B. die Rachel, Ellen Terry und Henry Irving. Die große Schar der für deutsche Bühnendichter seit Gottsched und Goethe bis Hofmannsthal, Sudermann und Hauptmann geschaffenen Bücherzeichen vorzuführen, wäre einmal eine dankbare Aufgabe für eine Spezialausstellung.

Der erfolgreiche Historiograph der Karikatur, Eduard Fuchs, hat bei seiner Sammeltätigkeit auch das Theater nicht übersehen, wie seine an originellen Blättern reichen, insbesondere dem Franzosen Daumier gewidmeten Schaukästen bewiesen.

Mit gewisser Verwunderung mag der nicht Eingeweihte die verhältnismäßig große Zahl der Medaillen und Plaketten betrachtet haben, die zu Ehren deutscher Bühnenkünstler und Bühnenkünstlerinnen, sowie zur Erinnerung an die Einweihung von Theatergebäuden und an Brandkatastrophen (Wiener Ringtheater) im Laufe von anderthalb Jahrhunderten geschlagen worden sind. Aus den drei einander ergänzenden Sammlungen Conrad Dreher, H. Stümcke und Gotthilf Weißstein konnten auf der Berliner Theaterausstellung etwa drei Viertel aller einschlägigen metallenen Kunstwerke vorgeführt werden, angefangen von den drei ältesten, Brockmann, Iffland und Czechtitzky gewidmeten Medaillen, und den heute fast unauffindbaren herrlichen Plaketten, auf denen der Berliner Medailleur Posch u. a. Iffland, die Unzelmann und Milder-Hauptmann einst verewigt hat, bis zu den jüngsten schönen Ehrengaben für Charlotte Wolter (Plakette von Waschmann), Sonnenthal (4 Stück), Haase und Possart. Die zierlichen Figuren der italienischen Komödie konnte man in Alt-Meißner Porzellan und in vergröberter Gestaltung an merkwürdigen italienischen Lederpuppen (Sammlung Dr. v. Dallwitz, Berlin) schauen.

Eine Reihe bekannter Antiquare und Kunsthändler, Josef Baer, C. G. Boerner, Ernst Frensdorff, Gilhofer & Rauschburg, K. W. Hiersemann, Leo Liepmannssohn, Edmund Meyer, Max Perl, G. Priewe, Zahn & Jaentsch, hatten mit seltenen Büchern und Bildern manche Lücke in den Schaukästen und an den Wänden ausgefüllt und manchem Sammler Gelegenheit geboten, durch nachherigen Erwerb das gleiche mit seiner Kollektion zu tun . . .

Der ursprüngliche Wunsch der Ausstellungsleitung, die bedeutendsten bzw. zu ihrer Zeit tonangebenden und charakteristischen Bühnendichter und Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts mit künstlerisch wertvollen Oelgemälden und der Handschrift eines ihrer Hauptwerke vertreten zu sehen, hatte sich begreiflicherweise selbst unter Beschränkung des Planes auf deutsche Namen nur teilweise verwirklichen lassen. Die lebensgroße Photographie oder der Kupferdruck mußte als Ersatz für das Oelporträt, der Brief an Stelle des Dramenmanuskripts in so manchem Falle treten. Häufig gewiß nicht zum Schaden des Eindrucks. So sagen uns die Schöpfungen der photographischen Kamera, die die lebens- und leidvollen Züge Henrik Ibsens, des Jubilars von 1888 und des mählich im Lehnstuhl hinüberdämmernden Greises auf der Platte gebannt haben, sicherlich mehr als die recht mäßigen Oelgemälde, mit denen nordische Maler weder sich, noch die Gestalt des nordischen Magus in künstlerischem Sinne verewigt haben. Und be-

sagten jene von dem kundigen Editor Julius Elias aus Ibsens handschriftlichem Nachlaß ausgewählten Briefumschlagfetzen, auf denen sichtlich mit fliegender Hast die ersten Gedanken zu den Gespenstern niedergeschrieben sind, nicht ebenso viel wie die daneben liegenden korrekt gezirkelten Reinschriften, die des Dichters bedächtig abwägende Manier verraten?

Der Autographenfreund und Handschriftendeuter fand ja überhaupt in den dichtgefüllten Vitrinen ein überreiches Studienmaterial. Viel bemerkt und erwähnt wurde mit Recht jener rührende Brief Heinrich von Kleists, in welchem der Schöpfer der „Penthesilea" Goethe auf den „Knien seines Herzens" um Interesse für sein Werk anfleht. Große blaue Quartbogen waren mit der zierlichen und doch energischen Handschrift Friedrich Hebbels (Korrespondenz mit Deinhardstein) bedeckt. Durch das Medium ihres gemeinsamen Korrespondenten Berthold Auerbach verbunden, der selber mit der Handschrift seines „Andre Hofer" vertreten war, zeigten sich die Gegenfüßler Karl Gutzkow und Emanuel Geibel. Die mit den markigen Schriftzügen Ernst von Wildenbruchs bedeckten Folioseiten der Manuskripte von „Vater und Söhne" und „Die Quitzows" lagen neben den frauenhaft zierlich beschriebenen Blättern von Wilbrandts „Arria und Messalina" und dem einer Mönchsschrift gleichenden, sorgfältig gemalten Manuskript des „Tantris"-Dichters Ernst Hardt. Die Handschrift eines Dramenfragments des achtzigjährigen Paul Heyse wies in ihren eleganten flüchtigen Zügen noch keinerlei Altersspuren auf; eng aneinander drängt Hermann Sudermann auf den Bogen, die einen Akt seines Schauspiels „Stein unter Steinen" enthalten, Zeile an Zeile, während Gustav Wied in der Niederschrift der Komödie „2×2=5", die ihm europäische Berühmtheit verschaffte, spinnwebdünne Buchstaben in breiten Zeilen reckt. Welch Gegensatz ferner zwischen der korrekten Germanistenhandschrift Uhlands auf den Blättern von „Ludwig der Bayer" und den genialisch hingehauenen Zügen des Dichters der „Hermannschlacht!" Die Porträts gaben zu ähnlichen Betrachtungen Anlaß. Eine solche Ausstellung bot die selten wiederkehrende Gelegenheit, beispielsweise die Entwickelungsgeschichte des Schauspielerporträts zu schreiben und etwa festzustellen, wie der Berufstypus in der Auffassung des Malers und in der Gestaltung des Modells variiert, auf den Schauspielerbildern bald stark betont wird, bald gänzlich verschwindet, so daß nur der elegante Kavalier und die mondaine Dame der Gesellschaft sichtbar werden. Der deutschen Künstler ist im Verlauf unserer bisherigen Darstellung — es seien noch die Künstlerzeichnungen von Ismael Gentz, die Porträts und Rollenbilder von Possart (Schöpfungen seines Bruders Felix Possart aus früheren Jahrzehnten), Wildenbruch (von Vilma Parlaghy), Theodor Lobe, Ludwig Stahl, Paul Wiecke, Harry Walden und Agnes Sorma (von Josef Hein), Siegwart Friedmann (von Hans Krause), Marie Goetze erwähnt — genügend gedacht worden. Auch die großen Ausländer fehlten trotz des nationalen Charakters der Ausstellung nicht gänzlich. An der Spitze das erst neuerdings bekannt gewordene kostbare Gemälde der Rachel als Esther von dem Pariser Maler Ingres (E. Dürer, Genf). Ihre große Rivalin Adelaide Ristori begegnete uns auf mehreren bunten Stichen. Die elegante Aino Ackté, von dem finnischen Maler Edelfeldt als Alcestes porträtiert, und die imposante Georgette Maeterlinck-Leblanc zogen auch im Bilde viele bewundernde Blicke auf sich. Ira Aldridge, der einst in zwei Welten berühmte Negerschauspieler, der Kardinalskopf Henry Irvings und Edwin Booth (Sammlung Siegmund Lautenburg) vertraten die anglo-amerikanische Bühnenwelt

VIII.

er die vergilbten Zeitungsbände mit den Berichten über die Wiener Theaterausstellung von 1892 durchblättert und die Berichte über die Berliner Theaterausstellung verfolgt hat, gelangt zu der Feststellung, daß damals wie heute die industrielle und gewerbliche Abteilung das Schmerzenskind der Ausstellung gewesen ist. In keinem Punkt gehen wohl die Wünsche und Meinungen des großen Publikums, der Fachleute, der Zeitungsrezensenten und der geschäftlichen Veranstalter einer Ausstellung so weit auseinander bezüglich Begrenzung der Materie und des Maßes des Zulässigen und Aufnahme-Würdigen. Dem Manne der Wissenschaft wäre zweifellos mit einer Ausstellung, die lediglich den Charakter eines historischen Theatermuseums trägt, am besten gedient; der Bühnenleiter, der Regisseur und Schauspieler, vor allem aber die technischen Bühnenangestellten bringen naturgemäß den neuesten Fortschritten und Erfindungen auf dem Felde ihrer praktischen Tätigkeit das meiste Interesse entgegen; der geschäftliche Leiter, der komplizierte Bauten zu verzinsen und einen kostpieligen Apparat unterhalten muß, will vor allem durch Platzmieten von vornherein einen Teil des finanziellen Risikos decken und aus diesem Grunde in der Zulassung der gewerblichen und kaufmännischen Interessenten einer solchen Ausstellung tunlichste Weitherzigkeit betätigen und darin durch Bedenken der Wissenschaftler und Fachleute nicht gestört werden. Das große Publikum aber gibt auch hier wieder dem Direktor im Vorspiel zum „Faust" recht, der als alter Praktiker verkündet:

Man kommt zu schau'n, man will am liebsten seh'n.
Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
So daß die Menge staunend gaffen kann,
Da habt Ihr in der Breite gleich gewonnen.

Und dies Publikum glaubt, wenn es eine Theaterausstellung betritt, vor allen Dingen ein Recht zu haben, dem „Direktor der Natur" hinter seine Geheimnisse zu kommen, aber es würde sich heute nicht mehr bescheiden damit begnügen, Miedings kluger Hand zuzuschauen:

Wenn er aus Draht elast'sche Federn wand,
Vielfält'ge Pappen auf die Lättchen schlug,
Die Rolle fügte, die den Wagen trug,
Von Zindel, Blech, gefärbt Papier und Glas,
Dem Ausgang lächelnd, ringsumgeben saß?

Man ist längst anspruchsvoller geworden, man möchte eine Drehbühne, womöglich mit dem ganzen Faust zweiter Teil bedeckt, in Aktion sehen, den Bergsturz in Björnsons „Ueber unsere Kraft" und die Lawine in Ibsens Epilog, das wogende Meer im „Oberon" und die Schiffe im „Fliegenden Holländer", die sturmbewegte Heide im „König Lear" und den „Sommernachtstraum" mit

den huschenden Elfen und Irrlichtern von der Kulissenseite schauen, die Neugierde stillen, „wie's gemacht wird". Und dieser vielgestaltige Riesenapparat müßte, um alle Wünsche zu befriedigen, womöglich von morgens 10 Uhr bis zum Hallenschluß fortgesetzt in Tätigkeit sein.

Leider aber gehen die Interessen der Bühnentechniker und Bühnenleiter und der großen Theaterindustriellen mit dieser naiven Schaulust des großen Publikums durchaus nicht Hand in Hand. Was die ersteren anlangt, so sind sie nichts weniger als erpicht, ihre mühsam erdachten und konstruierten technischen Neuerungen und Erfindungen den Augen der Kollegen, insbesondere den ausländischen Konkurrenten, preiszugeben. Als Beweis hierfür mögen ein paar Sätze aus einem an den Schreiber dieser Zeilen gelangten Briefe eines der hervorragendsten Bühnentechniker der Gegenwart dienen: „Ich will Ihnen nicht verschweigen, daß ich in den letzten Jahren sehr bittere Erfahrungen mit Ausstellung meiner Arbeiten gemacht habe. Das Raubsystem ist gerade bei Arbeiten auf bühnentechnischem Gebiet so stark und unerträglich geworden, daß man sich dagegen nicht mehr schützen kann ... Mit Theaterspezialitäten sind keine Geschäfte zu machen, denn jedes Theater arbeitet nur für sich; es steht ihm somit das Recht zu bzw. es kann ihm nicht verwehrt werden, jegliche Erfindung für den eigenen Gebrauch auszunützen, ohne eine Verpflichtung gegen den Erfinder zu haben. Unter solchen Umständen ist es geboten, weder Patente zu nehmen, noch sich an Ausstellungen zu beteiligen, zumal letzteres doch auch pekuniäre Opfer von dem Aussteller fordert." Von den Theaterindustrie-Firmen gilt, wenn auch bedingt, dasselbe wie von dem einzelnen Erfinder, soweit es sich um technische Neuheiten und besonders wirkungsvolle Tricks handelt. Sie glauben, besser zu tun und auf jeden Fall billiger davon zu kommen, wenn sie denjenigen Interessenten, die als Käufer einzig für sie in Betracht kommen, nämlich Bühnenleiter und sonstige Bühnenvorstände sowie die Vertreter von Theaterdeputationen der Magistrate und der Stadttheater-Komitees, ihre Arbeiten in ihren Ateliers und Musterlagern vorführen. Was endlich die Bühnenleiter anlangt, so halten es die meisten aus verzeihlichen Gründen nicht gerade für ihre Aufgabe, die große Masse der Theaterbesucher zu Sachkundigen auszubilden und ihnen die oft so primitiven und naiven Mittel, mit denen die so starke und andauernde Illusion bei den Zuschauern erzielt wird, in einem womöglich systematischen Kursus bühnentechnischen Anschauungsunterrichts zu offenbaren. Mit der Ausstellung von in sich abgeschlossenen und gleich dem wirklichen Bühnenbilde beleuchteten Miniaturmodellen szenischer Aufbauten, die beim Zuschauer die Illusion wecken, statt sie zu zerstören, ist es natürlich eine andere Sache, und der opferwillige Eifer, den, wie wir gesehen haben, mehrere große Theater in der Zusammenstellung ganzer Serien solcher Modelle und farbiger Dekorationsskizzen auf der Theaterausstellung Berlin 1910 betätigt haben, war gerade vom Standpunkt des praktischen Bühnenmannes durchaus begreiflich. Dagegen lieben es Miedings wackere Söhne, wie gesagt, nicht, wenn ihnen der Laie bei ihrer Hantierung über die Schulter guckt, aus demselben Grunde, aus dem die wenigsten Bühnenangehörigen während des An- oder Abschminkens usw. den nicht durch zwingende Gründe veranlaßten Besuch selbst intimer Freunde in der Garderobe gern sehen. Das große Publikum bringt aber nun einmal den Dingen, die es nicht oder für gewöhnlich nicht sehen soll, weit mehr Interesse entgegen, als etwa den vortrefflichen Erzeugnissen unserer modernen Bühnenindustrie, die auch dem hellen Licht des Tages trotzen und beim Beschauen in nächster Nähe und beim kritischen Betasten den Eindruck der Echtheit nicht verlieren. So

beispielsweise in der Ausstellung der „Theaterkunst", Berlin, die teils funkelnden und strahlenden, teils die künstliche Patina des Alters und des Gebrauchs aufweisenden Rüstungen, Helme und Waffen aller Art, die kolossalen und doch verhältnismäßig leichten und bequem transportablen kaschierten Felsen und Steinbänke, die gotischen und romanischen stilgerechten Zimmereinrichtungen, Altargeräte und Meßgewänder mit Goldzieraten und funkelnden Steinen, die byzantinischen Krönungsmäntel und prunkvollen Renaissancetrachten oder an anderer Stelle die haushohen japanischen Kirschbäume in voller Blüte und die bis auf die herabfallenden Blättchen echten Ziersträucher, die in „Madame Butterfly" das Auge des Beschauers erfreuen und wenn der Vorhang fällt, ihrer Aeste und Zweige mit ein paar Handgriffen sich willig berauben lassen. (E. Petzold Nachf., Dresden.) Einen gefälligen Einblick in den hohen Stand unserer Bühnenindustrie boten auch die künstlichen Moosteppiche, Blumenrabatten und Rasenparterre, die nachgeahmten und mit einem Feuerschutzmittel imprägnierten Tannenbäume, Taxusbüsche und zotteligen Bärenfelle, die alle dem Webstuhl ihre Entstehung verdanken. (Textil-Manufaktur G. Piek, Berlin.)

Die erstaunliche Mannigfaltigkeit der für Bühnenlichteffekte, Darstellung der Himmelskörper, Nordlicht, St. Elmsfeier, bewegtes Wasser, Blitze und alle erdenkbaren Lichtspielereien konstruierten elektrischen Apparate war u. a. in dem Atelier von F. K. Steglich, Dresden, zu schauen. Auch ebenso einfach wie sinnreich konstruierte Maschinen zur Erzeugung des Wind- und Wellengeräusches (C. Beuster, Berlin) konnten von den Besuchern der Ausstellung selbst in Betrieb gesetzt werden, und die überreiche Ausstellung von Theatergestühl und Logensystemen, in der die ersten Firmen der Branche (Cohn-Wien, Gebrüder Thonet, Berlin-Wien, Hvan, Berlin) wetteiferten, war geeignet, unter den sorgsamen Beschauern förmliche Spezialisten dieser Materie zu züchten.

Unverhältnismäßig schwach waren die für das Theater tätigen Architekten und Baukünstler vertreten. Allerdings standen an der Spitze zwei ihrer Führer, der Geheime Baurat Otto March, der Schöpfer des bekannten Wormser Festspielhauses, und Professor Martin Dülfer, der seinen Dortmunder Monumentalbau zur Schau stellte. Erwähnt seien ferner Alexander Graf, der Erbauer zahlreicher österreichischer Provinztheater, Walter Hentschel, der u. a. seine Arbeiten für das Schauspielhaus in Breslau, und William Müller, der Grundrisse und Photographien seines Kammerspielhauses des Deutschen Theaters der Beurteilung unterbreitete. Für die Fachleute wie für das große Publikum das weitaus Interessanteste bot auf diesem Gebiet der Münchener Architekt H. Helbig mit seinen plastischen Modellen von Reformtheatern, bei denen von außen eine Freitreppe im Interesse rascher Entleerung und vermehrter Feuersicherheit des Hauses bis zur Höhe des obersten Ranges emporgeführt wird. Wie ein kühnes Modell zeigte, möchte Helbig sogar das altehrwürdige Münchener Hof- und Nationaltheater von der Seite der Maximilianstraße mit dieser seiner Methode den erhöhten baupolizeilichen Anforderungen der Neuzeit anpassen.

Da in dem engen Bretterhaus der ganze Kreis der Schöpfung ausgeschritten wird, so gibt es schließlich keinen Gegenstand, der nicht in irgendwelche Beziehung zum Theater gebracht werden könnte. Man denke, um etwas ganz Heterogenes zu nennen, etwa an die Dreschmaschine, deren Summen den ersten Akt von Hauptmanns „Rose Bernd" begleitet oder an die Linotypes und Rotationspressen, die in amerikanischen Theaterstücken ihre Hebel und Walzen spielen lassen. Immerhin dürfte selbst ein hartgesottener Geschäftsmann die Anmeldung eines spe-

kulativen Kopfes, der derlei Ungetüme unter solchem Hinweis in eine Theaterausstellung einzuschmuggeln versuchte, ohne weiteres in den Papierkorb gleiten lassen. Weit schwerer ist es, in allem, was auf Körperpflege, Verschönerung und Bekleidung des leiblichen Menschen Bezug hat, das Maß des Zulässigen zu bestimmen und vor allem innerhalb der schließlichen Abgrenzung ein gewisses Gleichmaß in der Vertretung der einzelnen Kategorien von an sich zulässigen Objekten zu erzielen. An diesem Punkt ist bislang jede Theaterausstellung, die sich nicht wie die Pariser von 1908 in ganz engem Rahmen lediglich auf Bilder, Miniaturmodelle und Bibelots beschränkt, gescheitert und wird jede künftige scheitern, sofern sie nicht durch Mäzenatengunst jeder finanziellen Rücksichten von vornherein enthoben ist. Man klagte seinerzeit mit Recht in Wien, daß sich zwischen die Vitrinen mit kostbaren Handschriften und Büchern die Glaskästen mit Puderquasten und Schminkdosen, zwischen die Noten der „Missa solemnis" und des „Don Giovanni" die Trompetenstöße der gewerblichen Reklame drängten, und man hat den Veranstaltern der Deutschen Theaterausstellung Berlin 1910 mehr als einmal zum Vorwurf gemacht, daß die Klänge des Phonolas und des Phonographen den gerade in die Betrachtung der Originalpartitur des „Fliegenden Holländers" vertieften Musikfreund unliebsam in die Operettenherrlichkeit unserer Tage zurückriefen, und daß der unglücklicherweise durch eine falsche Tür eintretende Besucher, dessen eigentliches Ziel die Weimarer Abteilung war, sich plötzlich einem Stand intimer kosmetischer Präparate oder einem Glaspavillon mit verführerisch dekolletierten Frauengestalten gegenübersah. Einige solcher zum Schreiben verpflichteter Besucher haben geglaubt, ihre Enttäuschung mit drolligem Sprechergewicht oder auch mit dem Pathos des leidenschaftlich Entrüsteten vortragen zu müssen, und der eine oder andere hat gar mit katonischer Strenge auf Grund eines solchen vereinzelten Eindrucks einfach über das ganze Unternehmen den Stab gebrochen, und ohne Goethe und Schiller, Mozart und Wagner, Hebbel und Ibsen, Lenbach und Herkomer, Bibiena und Schinkel, Ekhof und Iffland, Sonnenthal und Kainz, die Elßler und die Sontag und was sonst an erlauchten und interessanten dichtenden, musizierenden, malenden, singenden und tanzenden Größen vertreten war, eine Minute der Betrachtung und ein Wort zu gönnen, die pflichtgemäße Zeilenzahl auf Holzpapier mit törichten, aber witzig sein sollenden Glossen absolviert, eine ebenso billige wie bequeme Methode, ohne Hirn und Füße zu strapazieren, scheinbar seine Pflicht zu tun und zugleich die Miene des unbestechlichen Kenners zu behaupten. Der Wahrheit die Ehre: Die Trennung des wissenschaftlichen und geschäftlichen Teils war auf der Berliner Theaterausstellung 1910 weit strenger durchgeführt worden als Anno 1892 in Wien. Die Parterreräume und die eine ganze Seite und der Mittelgang der Galerie (die andere ist ständig dem Orchester und dem Wirtschaftsbetrieb reserviert) der einen großen Halle war zu $^{4}/_{5}$ der theatergeschichtlichen Abteilung gewidmet, die durch den monumentalen Tempelbau des Düsseldorfer Schauspielhauses gegen den angrenzenden industriellen und geschäftlichen Teil abgeschlossen wurde. Gewissermaßen einen überleitenden Charakter trugen die opulent ausgestatteten offenen Lesesäle, in denen die Berliner Buchhandlung Edmund Meyer eine reiche Auswahl moderner und älterer dramaturgischer und theatergeschichtlicher Werke, Zeitschriften und Bibliophilendrucke ausgelegt hatte, der originelle aus tausenden der bekannten gelbroten Bändchen gebildete Turm der Verlagsbuchhandlung Philipp Reklam, die Auslage des offiziellen Organs der Deutschen Bühnengenossenschaft

„Der neue Weg" — der österreichische Bühnenverein war auch mit einer Galerie von Abbildungen seiner Gründer, Leiter und Wohltätigkeitsanstalten vertreten — und die mit prachtvoll verzierten Luxusinstrumenten, historischen Spinetts und Bühnenattrappen besetzten Stände der Pianofortefabriken Steinway, Ibach und Schiedmayer. Auf jeden Fall war dank zahlreichen, von der historischen Abteilung direkt in die Garderoben führenden Türen den Besuchern der historischen Abteilung die Möglichkeit geboten, ohne auch nur durch einen Blick auf profane Gegenstände behelligt zu werden, der erlebten klassischen und weihevollen Eindrücke voll, die Halle zu verlassen. Wer in den Stunden vor 5 Uhr nachmittags erschien, wurde überdies auch nicht durch die Klänge des Promenadenkonzerts der Kapelle Einödshofer je nach Geschmacksrichtung gestört oder erfreut.



IX.

Da dieses Buch in möglichst objektiver Schilderung ein Bild der Ausstellung, die am 2. Januar 1911 programmgemäß ihre Pforten geschlossen hat, zu geben und auf irrigen Voraussetzungen und ungenügender Information beruhende Urteile wenigstens stillschweigend zu widerlegen oder zu berichtigen sich zum Ziele gesetzt hat, so müssen wir mit einigen Worten auch des Ausstellungstheaters gedenken, das trotz seiner Jugend durch sein jähes Schicksal und seine beiden grundverschiedenen Darbietungen im deutschen Blätterwalde mehr Wispern und Rauschen verursacht hat, als manch alteingesessene Berliner Bühne. Zunächst sei festgestellt, daß die Errichtung eines solchen Ausstellungstheaters nicht im Plan der Gesellschaft für Theatergeschichte, wie er seinerzeit im offiziellen Programmheft bekannt gegeben worden, gelegen hat. Man dachte vielmehr nur an eine sogenannte Versuchsbühne, die, mit den neuesten Errungenschaften der Technik ausgestattet, für Experimentalvorträge hervorragender Bühnenfachleute den Schauplatz abgeben sollte. In zweiter Linie war die Aufführung kleiner historischer Tanz und Singspiele ins Auge gefaßt. Die Kosten der Errichtung einer solchen Versuchsbühne stellten sich jedoch bald als unerschwingliche heraus, da lediglich mit der Inbetriebsetzung während der zweimonatlichen Dauer der Ausstellung gerechnet werden konnte. Die Geschäftsleitung der Ausstellungshalle G. m. b. H. entschloß sich nunmehr, auf eigene Faust und obgleich die verantwortlichen Leiter der Gesellschaft für Theatergeschichte mit ihren Zweifeln und Bedenken nicht zurückhielten, eine kleine intime Bühne und Theatersaal in der Art des Kammerspielhauses zu erbauen, wohl in der Hoffnung, daß dieser Musentempel auch über die Dauer der Ausstellung hinaus seine Existenz würde behaupten können. Der gleichfalls von der Ausstellungshallenleitung selbständig gewählte junge Direktor, der mit eigener Konzession und auf eigene Rechnung und Gefahr spielte, versuchte, von künstlerischem Ehrgeiz und bestem Willen beseelt, dem theatergeschichtlichen Charakter der Ausstellung Rechnung zu tragen und einen Zyklus historischer Vorstellungen, der sinngemäß mit einer griechischen Tragödie eingeleitet wurde, zu inaugurieren. Der Gedanke, die Entwickelung des Theaters und die Stilarten der Schauspielkunst an Sophokles und Menander, an einer Komödie des Plautus oder Terenz, einem mittelalterlichen Mysterium und dem Spiel von Frau Jutten, an Schwänken des Hans Sachs, Ayrer und Gryphius, einer blutigen Tragikomödie der englischen Komödianten und ihrer deutschen Nachfolger, einem Lustspiel der Frau Gottschedin oder des jungen Lessing und einer Alt-Wiener Hanswurstiade zu zeigen, um nur ein paar Beispiele und Möglichkeiten anzuführen, hatte zweifellos im Rahmen einer Theaterausstellung Verlockendes; aber um solchen Plan durchzuführen, wäre

vor allem ein millionengesegneter Mäzen vonnöten, der vor geladenen Gästen aus den zunächst in Frage kommenden Kreisen der Wissenschaft, Literatur und Kunst von einem ausgewählten Ensemble spielen läßt. Denn für die unumgänglichen Wiederholungen solcher theaterhistorischen Experimente auf der Bühne findet sich selbst in der Millionenstadt Groß-Berlin nicht das allabendlich nötige zahlende Publikum, zumal wenn die Billettpreise, wie es im Ausstellungstheater der Fall war, sich zwischen 4 und 10 M. bewegen. Direktor Ferdinand Skuhra begann mit Sophokles-Alterstragödie „Oedipus auf Kolonos", die er in der Besetzung sämtlicher Rollen mit Männern, mit Kothurn und Maske sowie einer Bühne (Amphitheater) mit griechisch gekleideten Zuschauern auf der Bühne möglichst der antiken Form anzunähern gedachte. Die Presse verhielt sich mit und ohne Wohlwollen zweifelnd. Das große Publikum, das in denselben Wochen die Kassen des Zirkus Schumann stürmte und an den Billettschaltern des Warenhauses Wertheim sich fast die Hälse brach, wenn Max Reinhardts Massenregie-Kunst in der Aufführung von „König Oedipus" einen neuen Triumph feierte, wollte dem unglücklichen Thebanerkönig, wenn sein Schatten in das antikisierende Ausstellungstheaterchen gebannt war, keine Teilnahme entgegenbringen. „Das ging nun so, so lang es ging", wie der weise Nathan sagt, und kam, wie es kommen mußte: der allzu optimistisch gewesene Direktor studierte, während sein Dramaturg noch hoffnungsfreudig die Schauspiele des Mittelalters auf ihre Brauchbarkeit hin prüfte, flugs das Heilsarmee-Melodrama des Engländers Jerome, das dem Londoner Albanytheater im Vorjahre einen Goldstrom in die Kasse gelockt hatte, ein, in der Hoffnung, die Eumeniden des alten Griechen, die seinem Theater kein Glück gebracht hatten, durch die ins Moderne stilisierte Erscheinung des Gottessohnes der Christen zu besänftigen. Aber auch dem „Fremden" blieben die breiten Schichten des Publikums fremd, so daß das Theater am Zoo nach diesem zweiten vergeblichen Versuch, bei dem durch die Wahl des Stückes auch auf den äußerlichsten Zusammenhang mit den Aufgaben der Theaterausstellung schon verzichtet worden war, seine Pforten schließen mußte. Nach langwierigen Verhandlungen, bei denen die Theaterabteilung des Berliner Polizei-Präsidiums im Interesse der schwer betroffenen Mimen jede billige Nachsicht walten ließ, wurden sie zur Aufführung harmloser deutscher Schwänke unter Leitung Martin Zickels vom Lustspielhause für einige Wochen wieder geöffnet, um die an Wechselfällen und seltsamen Schicksalen so reiche Theatergeschichte von Neu-Berlin um den Anblick eines mit einer Notkonzession auf Teilung spielenden, bunt zusammen gewürfelten Ensembles zu bereichern. Das Wort des alten Theaterpraktikus' Laube: „Beim Theater kommt alles anders", hatte sich wieder einmal bestätigt . . .

Da gelegentlich die Frage aufgeworfen worden ist, warum die Gesellschaft für Theatergeschichte sich nicht der Bühne von vornherein angenommen und, etwa nach dem Muster der Wiener Theaterausstellung von 1892, Gesamt-Gastspiele auswärtiger Elitetruppen veranstaltet hat, so sei darauf hingewiesen, daß die Verhältnisse seit 1892 sich sehr bedeutend geändert haben und Berlin mit Besuchen fremdländischer Truppen — wir nennen nur die Bernhardt, Duse, Rejane, Dèsprés, Novelli, Mounet-Sully, Beerbohm Tree, Savina und Dybvad, das Moskauer Künstlerische Theater und das russische Hofballett — förmlich überschwemmt worden ist, und daß andererseits die kleine Bühne des Ausstellungstheaters weder Gästen vom Wiener Burgtheater noch von der Comédie Française den nötigen Spielraum zur Entfaltung ihrer Künste geboten haben würde, ganz abgesehen davon, daß die Leiter der Gesellschaft für Theatergeschichte es niemals als ihre Aufgabe betrachtet haben,

den Berliner Theaterdirektoren ins Handwerk zu pfuschen und Konkurrenz zu machen.

Im Gegensatz zum Ausstellungstheater hatte sich das Münchener Marionettentheater Paul Branns, das in einem mit schwarzen Rupfen bespannten und grün, weiß und gelb ornamentierten Saale der Ausstellungshalle untergebracht war, über Mangel an liebevollem Interesse und regem Besuch nicht zu beklagen. Die originelle Miniaturbühne brauchte nicht erst auf der Theaterausstellung entdeckt zu werden, sie hatte schon früher an anderer Stelle in Berlin beifällig aufgenommene Proben ihrer Kunst gegeben. Aber die kleinen künstlichen Schauspieler und ihre puppenhaft in einen breiten Goldrahmen gefaßte Umwelt paßten gewiß in den Rahmen einer solchen historischen Rückschau, wenn auch die Mehrheit der Besucher schwerlich wußte oder ahnte, wieviel Fäden aus den Kojen und Vitrinen der historischen Abteilung, von Goethes Frankfurter Puppenspiel, von dem Gespenster-Hoffmann, der in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" das Puppenspiel verherrlicht, und von dem Dirigentenpult Vater Haydns, dessen Taktstock die hölzernen Männchen und Weiblein vor der großen Maria Theresia auf dem Schönbrunner Schloßtheater einst tanzen ließ, sich in den Saal der Münchener Marionettenbühne hinüberspannen. Es ist kein Zufall, daß das moderne deutsche Puppenspiel, das unter den Händen Paul Branns und seiner Helfer in gewisser Hinsicht wohl auf der Höhe der Vollendung angelangt ist, just in München diese Entwickelung erlebt hat. Welcher Freund der Kunststadt an der Isar hätte nicht auch dem Marionettentheater des wackeren alten Papa Schmid einmal einen Besuch abgestattet und einem der größten deutschen humoristischen Genies, dem erfindungsreichen Grafen Pocci, diesem wahrhaften Klassiker der Puppenbühne bei dieser Gelegenheit seine Reverenz gemacht? Der alte Schmid und sein Hausdichter rechneten in ihrem anspruchslosen Puppenheim vornehmlich auf kindliche Besucher, wenn sie auch unter den begleitenden Eltern und Erziehern je länger desto mehr Verehrer ihrer originellen Kleinkunst gewannen. — Die Marionettenbühne Paul Branns lehrt uns ebenso wie einst das Haustheater der George Sand und Mussets, daß die sprechenden Puppen durchaus nicht auf das Niveau des Kindertheaters beschränkt sind, daß sie vielmehr so witzig und so possenhaft, so phantastisch und übersinnlich sein können, wie es kein unschuldiges Kindergemüt sich träumt. Wer diese bis auf die unvermeidliche Steifheit der Hände verblüffend menschlichen Figürchen agieren sieht, begreift, daß Maeterlinck seine gedankenreichsten und intimsten Stücke ursprünglich für das Marionettentheater geschaffen oder wenigstens an die Marionette als die ideale Verkörperung seiner Gestalten gedacht hat. — Paul Branns Aufführung von Mozarts Jugendoperchen „Bastien und Bastienne" und von August Mahlmanns romantisch-satirischem Puppenspiel „König Violon und Prinzessin Klementine" bedeuteten gelungene, kurzweilige Ausflüge ins Reich der Theatergeschichte. Offenbachs Operette „Das Mädchen von Elizonde" mit ihrer prickelnden Melodik ein nicht minder gelungenes musikalisches Experiment, und die Aufführung von Arthur Schnitzlers Groteske „Der tapfere Kassian" bewies, wie weit die Grenzen der Miniaturbühne, auf der alles — nicht nur bildlich gesprochen — wie am Schnürchen geht, sich auch in der Dichtung unserer Tage dehnen.





X.

In einzelnen Besprechungen der Berliner Theaterausstellung aus den Federn süddeutscher und österreichischer Literaten hat die alteingewurzelte Abneigung des deutschen Südens gegen den deutschen Norden und jenes Gefühl der Ueberlegenheit, das einer weit älteren und lange Zeit hindurch auch höheren Theaterkultur entspringt, manch wunderliche Blüten gezeitigt, die zum Strauße zu binden wir uns versagen dürfen. Einige bittere Wahrheiten jedoch, die ein guter Kenner und scharfsinniger Kritiker, Julius Bab, in einer Besprechung der Theaterausstellung dem Volke von Berlin ins Stammbuch geschrieben, und die sich nicht nur an die Berliner Adresse richten, verdienen es, auszugsweise hier wiedergegeben zu werden. „Es ist ein uraltes Bild des verkehrten Individualismus, des mangelnden Sozialgefühls in Deutschland: einer gemeinen Sache die eigene Kraft verweigern, um hinterdrein über ihre Schwäche zu spotten. Und die soziale Unerzogenheit der starken Einzelnen ist vielleicht nirgends sichtbarer und verhängnisvoller als in Berlin — diesem gräßlich großartigen Sammelbecken von tausend verschiedenen Einzelkräften, diesem riesigen Strudel, der Millionen Leben wild umeinanderschwingt, der alles Starke in seiner glühenden Bewegung schmelzend und flüssig macht — der aber über den ersten Anfang hinaus noch nicht die Gebilde innerer Ordnung gefördert hat; erst ganz langsam wächst hier der Geist der verbindenden Zivilisation, der kultivierenden Gemeinarbeit heran. Auf diesem, von amerikanischer Geldgier erschütterten Boden muß die alte deutsche Eigenbrödelei und Absonderungssucht besonders üppig gedeihen, und so versagt denn Berlin allerdings bei allen großen Gemeinschaftsaktionen so gut in seiner kleinlichen, atavistisch ‚liberalen‘, sehr unkommunalen Kommunalpolitik, wie bei den außerordentlichen Anforderungen, die periodisch an ein Gemeinwesen herantreten. Es ist überaus charakteristisch, daß die Hauptstadt des Deutschen Reiches und der kontinentalen Industrie noch keine Weltausstellung zustande gebracht hat und trotz des Vortritts von Brüssel und Lüttich (!) noch keineswegs daran denkt. Ja, ihrer inneren Struktur nach auch vielleicht gar nicht daran denken darf — denn Berlin ist kein Boden für große Gemeinunternehmungen. Das hat sich bei zahlreichen Unternehmungen gezeigt — das zeigt auch diese Theaterausstellung wieder."

Man mag im einzelnen die Formulierung der Vorwürfe zu scharf finden und beispielsweise gegen eine Berliner Weltausstellung schwerwiegende wirtschaftliche und politische Gründe, die Bab völlig außer acht gelassen, ins Treffen führen: es bleibt ein sehr berechtigter, nicht zu kleiner Kern übrig.

Einige von der schönen blauen Donau stammende Beurteiler haben, nachdem sie der Berliner Theaterausstellung ihre Zensur

ausgeteilt und mit der roten Tinte und Beckmessers Kreidestrichen nicht gespart, mit vollen Backen in die Lobposaune für die Wiener Theaterausstellung von 1892 geblasen, die sie einst an Mutters Hand in kurzen Höschen trippelnd mit ob der Pracht der Kostüme und bunten Bilder geblendeten unkritischen Kinderaugen bestaunt hatten. Wir sind die letzten, die, welche an solche Jugendeindrücke unauslöschliche Erinnerungen bewahren und in der Erinnerung jenes heute leider immer seltener werdende schöne Maß von Begeisterung aufbringen, zu tadeln; vermag doch niemand besser als die wissenschaftlichen Leiter der Berliner Theaterausstellung auf Grund genauer Kenntnis der zumeist vortrefflichen Wiener Kataloge von 1892 die unsäglichen Schwierigkeiten, die die Eruierung und Beschaffung des historischen Materials mit sich gebracht haben, und die gesamte Arbeitsleistung des Wiener wissenschaftlichen Komitees von 1892, die in toto von keiner deutschen oder ausländischen Theaterausstellung jemals übertroffen werden kann, zu würdigen. Aber eine auch nur flüchtige Durchsicht des durch Zufall uns bekannt gewordenen Materials an Rezensionen der damaligen Wiener Ausstellung lehrt uns, daß gerade diese hingebende wissenschaftliche Arbeit der Fachleute damals durchaus nicht die verdiente lebhafte und allgemeine Anerkennung gefunden hat und daß die mehr oder minder unvermeidlichen, durch unvertretbare Umstände bedingten Fehler und Schattenseiten ebenso über Gebühr betont und angekreidet worden sind, wie 1910 in Berlin. Wir wollen uns hier, um allen Einwänden, daß es sich damals in den Preßberichten vielfach um lokale oder parteipolitische Gegensätze und persönliche Animosität gegen einzelne Komiteemitglieder gehandelt habe, zu begegnen, auf eine in Buchform vorliegende Besprechung, die „Kritischen Briefe über die Wiener internationale Musik- und Theaterausstellung" beschränken, die der vor einigen Jahren verstorbene Professor J. Sittard, der bekannte Hamburger Musik- und Theaterhistoriker, 1892 herausgegeben hat und die den Verfasser als einen ebenso begeisterten Kunstfreund wie unparteiischen, strengen Kritiker erweisen. Im Vorwort konstatiert Sittard, „er habe sich außerstande gesehen, abgesehen von der musikhistorischen Abteilung aus dem Chaos jener Abteilungen, die die verschiedenen Thater resp. Intendanzen betreffen, so viel des Interessanten sie auch bieten, ein logisches, wissenschaftliches und literarhistorisches Prinzip herauszufinden" und tadelt sodann, daß zwei Monate nach Eröffnung der Ausstellung der offizielle Katalog noch nicht erschienen sei. Auf Seite 7 wird bemängelt, daß „die Intendanzen es vorzogen, Sonderabteilungen zu errichten, die, wie z. B. diejenige des Berliner Hoftheaters, die Satire und den Spott direkt herausfordern". Seite 28 heißt es: „Im übrigen kann nicht verschwiegen werden, daß die einzelnen Theaterabteilungen einen ziemlich kümmerlichen Eindruck machen und mehr auf äußere Schaustellung es abgesehen haben, als daß sie einen Einblick in die für die Wissenschaft und die Geschichte des Dramas wichtige Entwickelung geben . . . Einen geradezu kläglichen Eindruck machen die Beschickungen der Opern-Abteilungen von Hamburg, Dresden, Wien und Stuttgart. Hamburg ist mit drei Operntextbüchern vertreten". Die Hansestadt bekommt auf Seite 32 noch ihren speziellen Tadel: „Wie es mit der sogenannten Hamburger Theaterausstellung beschaffen ist, möge allein aus der Tatsache hervorgehen, daß das Variete-Theater mit einzelnen photographisch ausgeführten Szenen aus der ‚Familie Eggers', den ‚Hamburger Herzen' und ‚Piepenreimers' besonders hervorsticht, daß wir aber über die Wirksamkeit eines Lessing nichts erfahren". Von der Stuttgarter Opern-Ausstellung heißt es Seite 55: „daß deren Dürftigkeit um so auffallender sei, als das Geheime Haus- und Staatsarchiv zu Stuttgart

und Ludwigsburg eine Fülle von Dokumenten enthält, die wohl geeignet gewesen wären, ein ziemlich erschöpfendes Bild von der glänzenden Epoche der Oper unter Herzog Karl Eugen im vorigen Jahrhundert und wichtige Aufschlüsse über die Musikübung und das Theater im 16. und 17. Jahrhundert zu geben. Wäre hier der richtige Mann an die Spitze gestellt worden, so würde diese Abteilung eine der vornehmsten, reichhaltigsten und interessantesten gebildet haben".

Anno 1910 standen in Berlin erfreulicherweise die richtigen Männer in der württembergischen Residenz an der Spitze, und Stuttgart konnte den 1892 begangenen Fehler glänzend wettmachen.

Auf Seite 69 wird das Grillenzimmer der Friedrike Goßmann, das einen großen Teil ihrer Künstlerandenken enthielt, als ein zu anspruchsvoller Tempel für den Geist der seligen Birch-Pfeiffer durchgehechelt. Auf Seite 87 gelangt Sittard zu dem Schlußresultat: „Läßt es sich leider auch nicht leugnen, daß diese ernste Seite der Ausstellung, wie dies von anderer Seite schon ausgeführt wurde, nur ein Schutzmantel für die verschiedensten Lustbarkeiten und allerhand Sports ist, so wird doch der Fachmann, der Historiker, eine Fülle von Belehrung in seiner Abteilung finden." Die Presse im allgemeinen und die Wiener im besonderen muß sich von Sittard den Vorwurf gefallen lassen, „daß sie bis heute (zwei Monate nach Eröffnung der Ausstellung) sich weder um die fachwissenschaftliche musikhistorische Abteilung, noch um jene Männer gekümmert habe, deren Name und Arbeit für sie eitel Rauch zu sein scheine." Im Schlußsatz der Broschüre wird der Vorwurf, daß die Presse mit verschwindend wenigen Ausnahmen mit der musik- und literarhistorischen Abteilung im wissenschaftlichen Sinne sich so gut wie gar nicht beschäftigt habe, wiederholt. Von dem wertlosen offiziösen Führer durch die Ausstellung heißt es, das Opus habe gebührende Heiterkeit erregt. Auch das Publikum geht schließlich nicht leer aus, indem unser Kritiker feststellt: „Auch für jene, die die ‚angewandte' Musik bei einem kühlen Trunk mit Wurst und bayerischem Kraut den ernsten Zeugen ehemaliger Kunstübung vorziehen, ist in ausgiebigster Weise gesorgt. Diese Ausstellung findet denn auch den meisten Zuspruch und die fachmännischste Kritik."

Einen fast noch schärferen Kritiker hat die Wiener Ausstellung seinerzeit in Paul Marsop*) gefunden. Insbesondere zieht er gegen das anmaßende Pfuschertum der hochgeborenen Dilettanten zu Felde, und gegen unwürdige Konzessionen, die den wissenschaftlichen Leitern und Hilfsleitern der historischen Abteilung damals zugemutet

*) Nachdem dieses letzte Kapitel im wesentlichen in der hier vorliegenden Form in „Bühne und Welt" erschienen, wurde mir durch die Freundlichkeit Dr Paul Marsops sein 1903 erschienenes Buch „Studienblätter eines Musikers" bekannt, das u. a. eine Ueberarbeitung seines 1892 in der Beilage der „Münchener Allgemeinen Zeitung" erschienenen Artikels „Gegen Theater- und Musikausstellungen" enthält. Ich betrachte es als ein gutes Omen für den Theatermuseumsplan, daß Marsop auf Grund eigener praktischer Mitwirkung an der Wiener Musik- und Theaterausstellung von 1892 zu demselben Resultat („Um Lernbegierige in die praktische Instrumentenkunde, in die Naturgeschichte der Szene und ihrer seit Jahrtausenden vor sich gegangenen Wandlungen einzuführen, begründe man in allen wichtigeren Kulturresidenzen staatliche oder städtische Musik- und Theatermuseen"), gekommen ist, zu dem ich, gänzlich unabhängig und unbeeinflußt von ihm auf Grund meiner praktischen Erfahrungen mit der Berliner Theaterausstellung, im Schlußkapitel dieser Ausführungen gelangt bin. Im übrigen verkenne ich nicht das Marsops scharfsinnige und ins Schwarze treffende Bedenken sich in der Hauptsache gegen internationale Ausstellungen richten und gegen spezielle Mißstände der damaligen Wiener Unternehmung. So erscheinen mir seine Ausführungen insbesondere als ein beachtenswerter Beitrag zum Kapitel vom gefährlichen Mäzenatentum reicher Dilettanten, das sich nicht auf die finanzielle Förderung beschränkt und im übrigen passiv verhält.

H. St.

wurden. „Um der Ehre der Wissenschaft halber hätte man — die Generalbedenken gegen jede derartige Ausstellung beiseite gesetzt — an dem einzig richtigen Prinzip der planmäßigen, lückenlosen Aufreihung nach streng historischen Grundsätzen festhalten sollen. Um der Ehre der Wissenschaft wegen hätte man die unwürdige Liebedienerei der Einrichtung von besonderen Schaukasten für Komponisten fürstlicher und adeliger Häuser sich nicht zuschulden kommen lassen und die dilettantischen Spiegelfechtereien des Rothschildsalons schlechterdings nicht dulden dürfen, hätte man die Ansprüche eingebildeter Duodez-Dramatiker und eitler Komödianten scharf abfertigen, endlich und vornehmlichst die Pietät gegen die Heroen der Dichtung und Musik stets im Auge behalten sollen". Und weiter sagt er: „Insgleichen war es ein starkes Stück, dem Fachmanne zuzumuten, inmitten des Lärms und Trubels eines wunderlichen Meß- und Vogelwiesentreibens sich geistig zu sammeln und, sorgsam Beobachtung zur Beobachtung, Folgerung zur Folgerung fügend, eine fruchtbringende Arbeit zu tun".

Nicht uninteressant dürften in diesem Zusammenhange auch einige Zitate aus einem Buche „Le Théatre a l'exposition universelle de 1889" sein, das der bekannte Pariser Theater- und Musikkritiker Arthur Pougin 1890 veröffentlicht hat. Das Theater war, wie er berichtet, schon auf der Weltausstellung von 1878 Gegenstand eines ersten Versuches. „Mais ce n'était là qu'un essai et un commencement". Auch die Theaterausstellung von 1889 war nach unserm Gewährsmann weit davon entfernt, vollkommen zu sein. „Will man die Rolle, die das Theater auf der Weltausstellung gespielt hat, charakterisieren", sagt er, „so muß man vor allem feststellen, daß der sogenannten Theaterausstellung Plan, Methode und Logik völlig gefehlt haben. Auch war die Ausstellung viel zu beschränkt und der Platz ihr gar zu sparsam zugemessen." Weiterhin beklagt Pougin die arge Zersplitterung des Materials. „Selbst in der Möbelabteilung traf ich, meiner Treu, eine sehr interessante Ausstellung von Kaschierarbeiten und Theaterrequisiten der Firma Charles Hallé, aber man mußte sich wahrhaftig große Mühe geben, das alles auszugraben, nnd dann mußte noch der Gott Zufall einem günstig sein". Trotzdem hat die Theaterabteilung der Pariser Weltausstellung sowohl 1889 wie auch 1900 die Rolle eines Hätschelkindes bei der Presse gespielt, die über alle begangenen Fehler und Unzulänglichkeiten liebevoll hinwegsah. Wir verzichten darauf, Vergleiche zwischen der Pariser Kritik, der Wiener von 1892 und der Berliner von 1910 im einzelnen anzustellen und zu untersuchen, wie weit früher begangene Fehler später vermieden worden sind und der Natur der Sache nach vermieden werden konnten. Nicht überflüssig aber ist der Hinweis, daß durch den plötzlichen Tod eines eifrigen und sachkundigen Mitgliedes des Berliner Ausstellungskomitees, die dauernde Uebersiedelung eines zweiten ins Ausland und eine langwierige schwere Augenerkrankung des Generalsekretärs, nicht zuletzt auch durch die dem Brüsseler Ausstellungsbrand entspringende Beunruhigung der Institute und Sammler der Berliner Theaterausstellung nicht geringe Hemmungen und Schwierigkeiten bereitet worden und unausfüllbare Lücken entstanden sind.

Wir würden glauben, unsere Aufgabe ungenügend zu erfüllen, wenn wir zum Schluß nicht die Frage aufwerfen und beantworten, ob der erneute Versuch einer nationalen oder gar internationalen Theaterausstellung sich für Deutschland und Österreich — das Ausland kümmert uns hier nicht — empfiehlt: Wir müssen diese Frage nach den Erfahrungen der Wiener und Berliner Ausstellungen glatt verneinen. Zunächst erscheint es uns nicht angängig, in absehbarer Zeit wieder an das Interesse

die Opferwilligkeit und die Arbeitskraft der Institutsleiter und Sammler zu appellieren und teilweise unersätzliche Gegenstände nochmals der Gefährdung des Transports preiszugeben. Auch bei größter Sorgfalt und bewährter Praxis der mit Verpackung und Transport betrauten Organe — und wie oft lassen Sorgfalt und Erfahrung bei den berufsmäßigen Packern und unkundigen Laien zu wünschen übrig! — ist es, wie die Wiener und Berliner Theaterausstellungen gezeigt haben, unvermeidlich, daß namentlich die alten morschen Rahmen großer Oelgemälde und historische Möbel, desgleichen schwere Gipsbüsten, Porzellanfiguren und Glasplatten größerer Bilder auf der oft weiten Fahrt Schaden nehmen und reparaturbedürftig werden. Die Kollationierung und Rücksendung von je und so viel tausend Autographen, Einblattdrucken, Flugschriften und ungerahmten Bildern wird durch die Tücke des Objekts nicht wenig erschwert, indem die Anbringung großer deutlicher Nummern und der Eignernamen auf den zumeist kostbaren und empfindlichen Stücken nicht tunlich ist. So wird der Geschäftsleitung, auch wenn während der Ausstellung alles gut gegangen und Feuerschutz und Wachen ihre Schuldigkeit getan haben, bei den Abbau-Arbeiten das ganze Maß der übernommenen Verantwortlichkeit und der Schwierigkeit einer solchen Inventuraufnahme erst recht klar. Wichtiger aber als alles dieses ist die unumstößliche Tatsache, daß eine theaterhistorische Ausstellung als solche ihre wirtschaftliche Selbständigkeit nicht behaupten kann und daß ein Industrie- und Gewerbemarkt und wohl gar eine Vogelwiese und Lunapark aus finanziellen Rücksichten ihr angegliedert werden müssen. Ein solcher Tragelaph von Museum und Jahrmarkt, um Goethes Wort einmal auf eine Ausstellung anzuwenden, entspricht aber nicht den Wünschen und Bedürfnissen der Gelehrten und Fachleute, gibt übelwollenden oder nur nach Pointen und Witzen haschenden Beurteilern Gelegenheit, über das ganze Unternehmen den Stab zu brechen und an sich gewiß bedauerliche Mißgriffe der Geschäftsleitung über Gebühr zu betonen, und übt schließlich auf das große Publikum doch nicht die Anziehungskraft aus, die den geschäftlichen Unternehmern einen entsprechenden Gewinn verbürgte. Daß einige Aussteller in der Gewerbe- und Industrieabteilung, besonders in der Elektrizitäts- und Beleuchtungs- und Möbelbranche usw., der Kostümausstattung und Theaterarchitektur, dem Vernehmen nach auch in Berlin gute Geschäfte gemacht und namentlich ihren ausländischen Kundenkreis dank den Besuchen skandinavischer, italienischer, englischer und russischer Bühnenleiter, technischer Bühnenvorstände und Regisseure vorteilhaft erweitert haben, ist eine Sache für sich und gewiß eine erfreuliche Begleiterscheinung, aber schließlich nicht Endzweck eines solchen großangelegten Unternehmens. Eine Ausstellung, die über einen ganz besonders raffinierten Vergnügungspark verfügte, der das große Publikum in Scharen anzieht, indessen die den Musen geweihten Hallen verödet liegen, könnte den Leitern der wissenschaftlichen Abteilung, die damit völlig in die Rolle der geduldeten Person gedrängt würde, nur bitteren Schmerz bereiten. Eine rein theatergeschichtliche Schau, für die die Raumfrage durch die kostenlose Hergabe öffentlicher Gebäude von vornherein gelöst wird, bliebe dennoch aktionsunfähig, da die Kosten des Transports und der Versicherung der Ausstellungsgegenstände — in Berlin soll die Gesamtsumme der Polizen gegen zwei Millionen betragen haben — für jede gelehrte Gesellschaft unerschwinglich sein dürften und aus Eintrittsgeldern allein nicht gedeckt werden können. Dasselbe gilt von den Kosten der Herstellung eines angemessenen Kataloges ohne entsprechenden Inseratenteil, der für eine rein wissenschaftliche Ausstellung natürlich nicht zu erlangen wäre. Wendet man uns ein, daß es ja Mäzene gibt, die

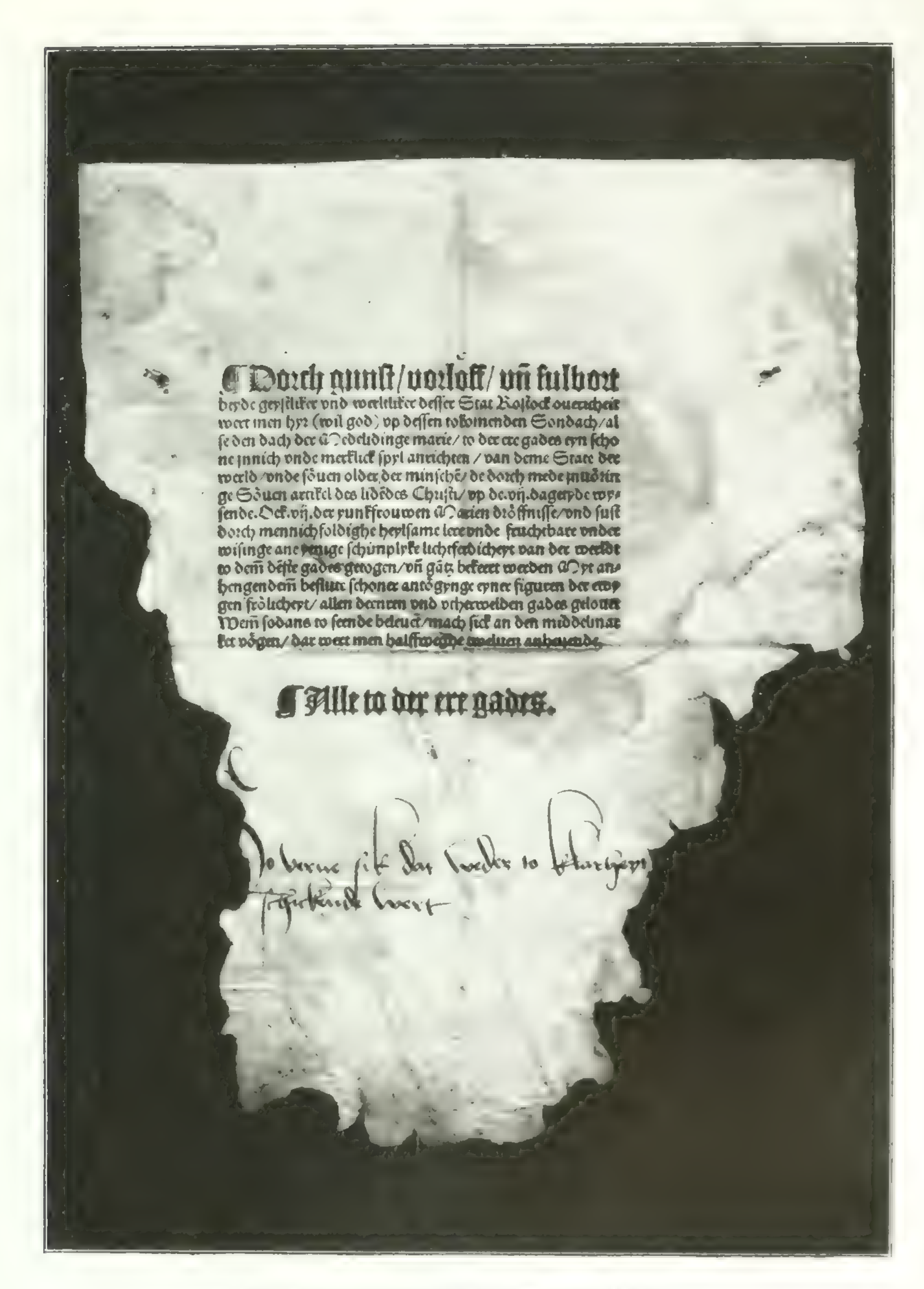
soeben wieder durch die auf Anregung des Deutschen Kaisers erfolgte Millionenspende anläßlich der Jahrhundertfeier der Berliner Universität ihre Opferwilligkeit für kulturelle Zwecke erwiesen haben, so erwidern wir mit dem Hinweise, daß das Theater von jeher gegenüber den Schwesterkünsten und erst recht gegenüber den der Heilkunst und Hygiene, der Naturwissenschaften, dem religiösen Kultus, der Erziehung und Altersversorgung gewidmeten Instituten die Rolle des Stiefkindes spielt. Besitzt doch unseres Wissens zurzeit keine einzige deutsche Großstadt ein Theater, das durch die Munifizenz eines einzelnen Mannes geschaffen worden und in der Hauptsache unterhalten wird, wenngleich wir die Opfer, die die Eisenkönige des Rhein- und Ruhrbezirks auch auf Thaliens Altar gelegentlich dargebracht haben, nicht unterschätzen wollen. Fände sich aber ein Mäzen, der unserer G. f. Th., dem Deutschen Bühnenverein oder der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger etwa eine halbe oder ganze Million zu Ausstellungszwecken zu spenden geneigt ist, so müßten wir ihm nach unsern Erfahrungen mit Dank, aber abwehrend in den hilfsbereiten Arm fallen. Denn die Lehre aus den Theaterausstellungen von Wien 1892 und Berlin 1910 ist, daß die deutsche Schaubühne nicht eine zwei-, drei- oder sechsmonatliche Ausstellung der Zeugnisse ihrer Entwickelung, ihrer Reliquien und Erinnerungen an ihre großen Männer und Frauen braucht, sondern ein dauerndes Theatermuseum, wie es die Schwesterkünste längst besitzen. Nur im Rahmen eines solchen, womöglich täglich mehrere Stunden geöffneten Museums hat der Mann der Wissenschaft die Muße und Ruhe, den Objekten der Kleinkunst, den handschriftlichen und gedruckten Zeugnissen jene liebevolle und eingehende Betrachtung zuzuwenden, die allein zur Kennerschaft und zur objektiven Beurteilung führt. Hier, wo nicht die Walzer und Märsche der Phonographen und Klavierautomaten die weihevolle Stille durchdringen, wo kein Blick auf Schaukasten mit den Erzeugnissen des Alltagsgebrauchs der Theater und der mondänen Frau ihn ablenkt, wird auch der Laie bei der Betrachtung der ausgestellten Objekte jene heilige Andacht und jene mystischen Schauer der Ergriffenheit empfinden oder wenigstens bei andern begreifen lernen. Eine feierliche Walhalla des deutschen Theaters hat ein Kritiker die historische Abteilung der Deutschen Theaterausstellung Berlin 1910 genannt. Wir wollen die Bezeichnung für das künftige deutsche Theatermuseum gern akzeptieren. Die Stille, die für eine kurzfristige Ausstellung Kirchhofsruhe bedeutet, ist für ein Museum, abgesehen von den wenigen Stunden, in denen der große Strom der Sommerreisenden seine Abzweiger in die heiligen Hallen entsendet oder Klassen fröhlicher Schulkinder die Marmorfliesen unter den jugendlichen Füßen erdröhnen lassen, der gewollte und gegebene Zustand. Die sinn- und planvolle Ordnung an den Wänden und in den Schaukasten läßt sich in den nach Wunsch und Bedürfnis intim abgeteilten oder weiten monumentalen Räumen eines steinernen Museumsbaues naturgemäß ganz anders durchführen, als in einer in den Räumen einer Industriehalle ad hoc errichteten Theaterausstellung, die zur Vermeidung von Feuers- und Diebstahlsgefahr auf intime Wirkungen von vornherein mehr oder weniger verzichten und in letzter Stunde massenhaft einströmende Objekte bis zu einem bestimmten Tage aufbauen und verstauen muß. Welche Vorteile vollends sich einem Museumsleiter, der mit gefüllter Börse und wohl gar auf die Autorität des Staates gestützt, Ankäufe betätigen darf, gegenüber dem wissenschaftlichen Leiter einer Ausstellung bieten, der sozusagen mit dem Klingelbeutel von Stadt zu Stadt ziehen und sein Liedlein voll bescheidener Bitten und schöner Versprechungen von Transportvergütung und dreifacher Versicherung vor den

Toren der Bibliotheken, Museen und Theater ableiern muß, auf daß es zu den Ohren gütiger, hilfsbereiter oder hartherziger Menschen dringe, braucht nicht erst begründet zu werden. Wie ein solcher Museumsplan, dessen Verwirklichung übrigens auch führende deutsche Tagesblätter neuerdings beifällig begrüßt haben, im einzelnen zu gestalten wäre, wie insbesondere durch die, dank unsern vorgeschrittenen Reproduktionsmethoden immer leichter werdende getreue Faksimilierung von Unika und unersetzlichen Kostbarkeiten (nicht nur auf Papier und Leinwand) die gewünschte möglichste Vollständigkeit in der Vorführung der wichtigen Entwickelungsmomente und führenden Persönlichkeiten, was eine zeitweilige Theaterausstellung beim besten Willen der Leiter und trotz sorgfältigster Vorbereitungen niemals erreicht, erzielt werden kann, und wie in den Räumen eines solchen Museums gelegentliche Sonderausstellungen auch ausländischen Materials den ständigen Anschauungsstoff vergrößern und vertiefen können, das im einzelnen auszuführen, ist hier nicht der Ort. Wenn die Berliner Theaterausstellung 1910 den Erfolg zeitigt, daß der Plan eines deutschen Theatermuseums von den Regierenden, von den führenden Männern des deutschen Theaters und der literarhistorischen Wissenschaft und — den etwa vorhandenen Mäzenen in ernstliche Erwägung gezogen und zur Reife gefördert wird, so hat diese Ausstellung, die ihm den Boden bereitet und Tausenden von empfänglichen und wissensdurstigen Gemütern in die bunte Welt der Vergangenheit der deutschen Schaubühne einen anregenden und lehrreichen Einblick gewährt hat, wahrlich ihre Daseinsberechtigung erwiesen.





Conrad Celtes Kiste der k. k. Universität, Wien (1508)



Dorch gunst/ vorloff/ vñ fulbort
beyde geystliker vnd werltliker desser Stat Rostock ouerecheit
wert men hyr (wil god) vp dessen tokomenden Sondach/ al
se den dach der Medelidinge marie/ to der ere gades eyn scho
ne jnnich vnde merklick spyl anrichten / van deme State der
werld/ vnde söuen older der minschē/ de dorch mede jnnödtin
ge Söuen artikel des lidēdes Christi/ vp de.vij.dagetyde wy
sende. Ock.vij.der junkfrouwen Marien dröffnisse/ vnd sust
dorch mennichfoldighe heylsame lere vnde fruchtbare vnder
wisinge ane jenige schimplyke lichtferdicheyt van der werldt
to dem dēste gades getogen/ vñ gātz bekeret werden Myt an
hengendem besluter schoner antögynge eyner figuren der ewy
gen frölicheyt/ allen denen vnd vtherwelden gades gelouen
Wem sodans to seende beleuet/ mach sick an den middelmar
ket vögen/ dar wert men halffwege twedren anheuende.

Alle to der ere gades.

Der älteste deutsche Theaterzettel (1520)
(Magistratsarchiv Rostock)

Harlekinprügel, Kostüm, Kulissenschwert englischer Komödianten ca. 1600 (Prussia-Museum Königsberg)

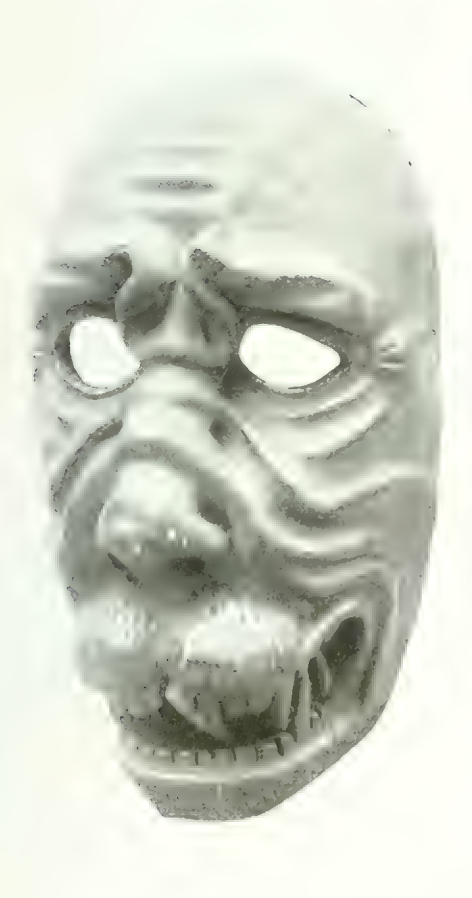


Engelandischer Bickelharing, welcher jetzund als ein vor
nemer Handler und Jubilirer mit allerley Judenspiessen nach Franckfort
in die Mess zeucht [illegible]

Vignette eines Einblattdruckes aus dem Jahre 1621 mit satirischem Gedicht auf den englischen
Komödianten Thomas Sackeville (Stadtmagistrat Ulm)



Harlekin Kostüm (XVII. Jahrhundert)
Germanisches Museum Nürnberg

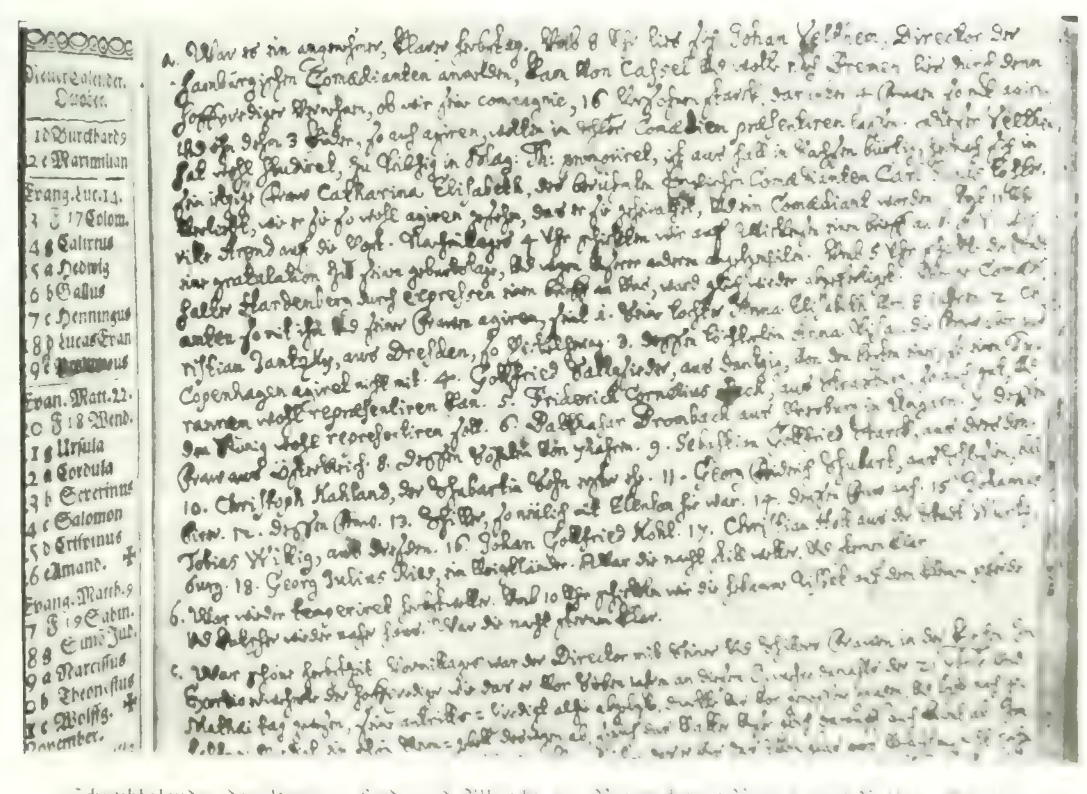




Bemalte, holzgeschnitzte Masken zu volkstümlichen Aufführungen (XV. Jahrhundert)
Germanisches Museum Nürnberg



Herzog Anton Ulrich von Braunschweig



Neuer Calender.
October.

1 d Burckhard
2 e Maximilian
Evang. Luc. 14.
3 F 17 Colom.
4 g Calixtus
5 a Hedwig
6 b Gallus
7 c Henningus
8 d Lucas Evan.
9 e [illegible]
Evan. Matt. 22.
20 F 18 Wend.
21 g Ursula
22 a Cordula
23 b Severinus
24 c Salomon
25 d Crispinus
26 e Amand. ✠
Evang. Matth. 9
27 F 19 Sabin.
28 g Simo. Jud.
29 a Narcissus
30 b Theonistus ✠
31 c Wolffg.
November.

Schreibkalender des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Bevern mit Notizen über ein Gastspiel der Veltenschen Truppe



Conrad Ekhof (1720–1778)
Oelgemälde von Anton Graff
(Herzogl. Bibliothek Gotha — Sammlung Friedrich Haase)



Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) im Ornat des Großmeisters der Freimaurerei.
Nach einer Bleistiftzeichnung



Aus der Ahnengalerie des Großherzogl. Mecklenburgischen Hoftheaters in Schwerin
Direktor der Hofkomödie Johann Friedrich Schönemann gest. zu Schwerin [illegible]

Hof-Theater.

Montag, den 19. Januar 1829.

Vierzehnte Vorstellung im vierten Abonnement.

Zum Erstenmal:

Faust,

Tragödie in sechs Abtheilungen von Göthe. Für die Bühne redigirt.

Personen:

Faust	Hr. Schüb
Wagner, sein Famulus	Hr. [illegible]
Mephistopheles	Hr. [illegible]
Der Erdgeist	Hr. Desoir.
Böser Geist	Hr. Gaßmann
Ein Schüler	Hr. [illegible]
Frosch, Brander, Siebel, Altmayer – Studenten	Hr. [illegible]. Hr. Günther. Hr. Müller. Hr. [illegible]
Hexe	Mad. [illegible]
Margarethe, ein Bürgermädchen	Mad. [illegible]
Valentin, ihr Bruder, Soldat	Hr. [illegible]
Frau Marthe, ihre Nachbarin	Mad. Klingemann.
Erster, Zweiter, Dritter – Handwerksbursche	Hr. [illegible]. Hr. Kuller. Hr. [illegible].
Erster, Zweiter – Schüler	Hr. [illegible]. Hr. [illegible]
Erstes, Zweites – Dienstmädchen	[illegible]
Erstes, Zweites – Bürgermädchen	[illegible]
Erster, Zweiter, Dritter – Bürger	Hr. [illegible]. Hr. [illegible]. Hr. [illegible].
[illegible]	Mad. Pesler.

[illegible] und Geister.

Anzeige

Die geehrten [illegible] werden ersucht, an jedem Abend ihre Abonnementskarten mitzubringen und [illegible], [illegible] die Wechselung der Logenschließer an den verschiedenen Plätzen dies nothwendig macht.

Preise der Plätze:

Parterre 8 Ggr. Sperrsitz 12 Ggr. Parterre Loge 12 Ggr. Erster Rang 16 Ggr. Zweiter Rang 8 Ggr. Dritter Rang 4 Ggr. Gallerie 3 Ggr.

Das Theater-Bureau befindet sich im Hause [illegible] am Steinwege, und ist von Morgens 10 Uhr bis Mittags 1 Uhr geöffnet.

[illegible] dem Tage gültig, an [illegible]

Der Anfang ist um 6 Uhr und das Ende nach halb 10 Uhr.

Die Casse wird um 5 Uhr [illegible]

Unpäßlich: [illegible]

Weimar.

Sonnabend, den 29. August 1829.

Zum Erstenmal:

Faust.

Tragödie in acht Abtheilungen von Goethe.

Die zur Handlung gehörige Musik ist von C. Eberwein.

Faust,	Herr Durand.
Wagner, sein Famulus,	Herr Lortzing.
Mephistopheles,	Herr La Roche.
Ein Schüler,	Herr [illegible]
Frosch, Brander, Siebel, Mayer, – Studenten,	Herr Seidel. Herr Genast. Herr Franke. Herr Moltke.
Eine Hexe,	Mad. [illegible]
Margaretha, ein Bürgermädchen,	Dem. Lortzing.
Valentin, ihr Bruder, Soldat,	Herr Winterberger.
Frau Marthe, Gretchens Nachbarin,	Mad. Durand.
Erster, Zweiter, Dritter – Bürger,	Herr [illegible]. Herr [illegible]. Herr [illegible].
Erster, Zweiter, Dritter – Handwerksbursch,	Herr [illegible]. Herr [illegible]. Herr [illegible].
Erster, Zweiter – Schüler,	Dem. [illegible]. [illegible]
Erstes, Zweites – Bürgermädchen,	Mad. [illegible]. Dem. Schmidt.
Erstes, Zweites – Dienstmädchen,	Dem. [illegible]. Dem. [illegible]

Der Erdgeist.
Böser Geist.
Soldaten. Volk.
Satanisken. Erscheinungen. Geister.

Preise der Plätze in Conventionsgeld:

Balkon	—	—	—	16 gr.
Parterre-Loge	—	—	—	12 gr.
Parket	—	—	—	12 gr.
Parterre	—	—	—	8 gr.
Gallerie-Loge	—	—	—	6 gr.
Gallerie	—	—	—	4 gr.

Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Die Billette gelten nur am Tage der Vorstellung, wo sie gelöst werden.

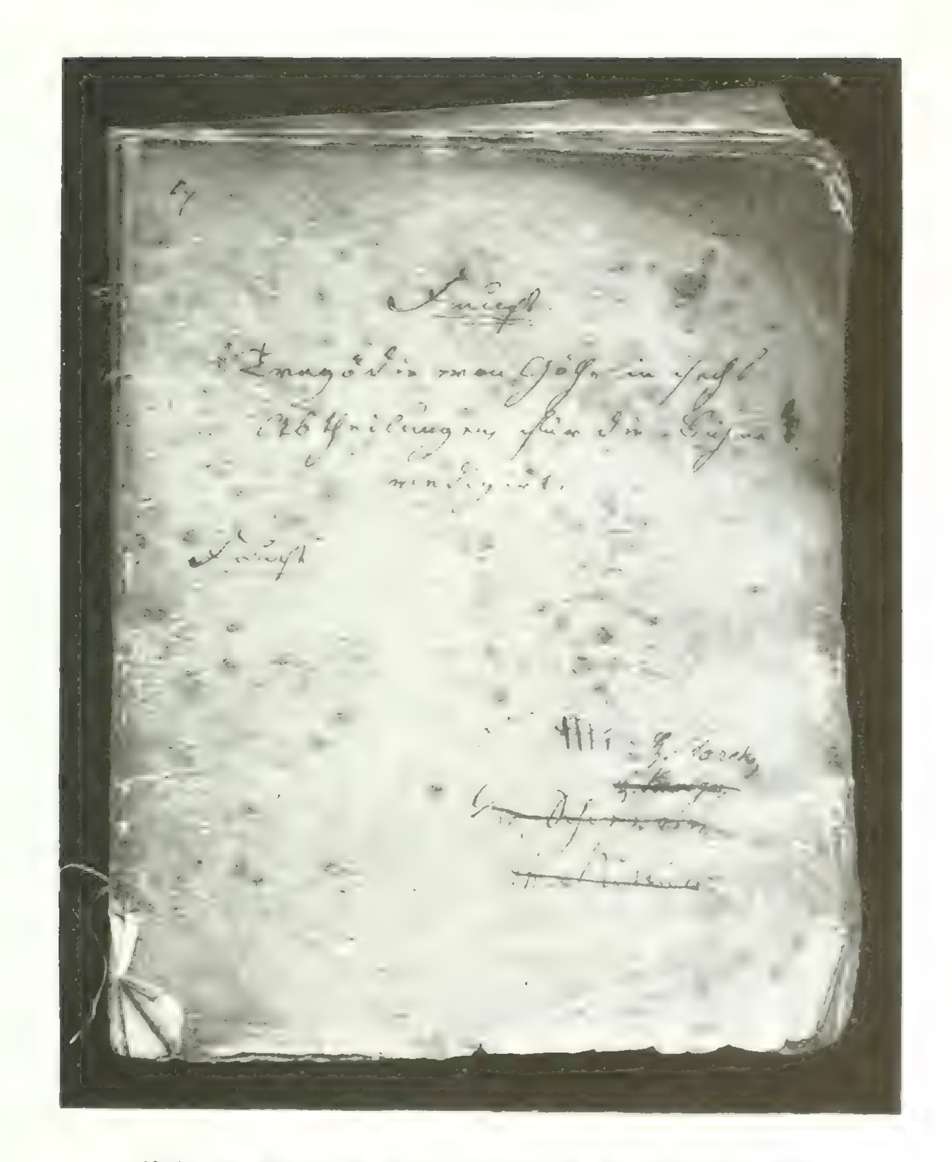
Der bestehenden Verordnung gemäß, kann Niemand, der nicht zum Theater gehört, weder bei den Proben noch bei den Vorstellungen, auf der Bühne zugelassen werden.

Die freien Entreen sind erst um 6 Uhr gültig.

Die Theaterzettel der Erstaufführungen von Goethes „Faust“ I. Teil 18[illegible]



Eduard Schütz und Wilhelmine Berger Pichler
die Darsteller von Goethes Faust und Margarethe in der Braunschweiger Uraufführung [illegible]
(Sammlung Hugo Thimig, Wien)



Rolle des Faust aus der Uraufführung Braunschweig 1829



Handzeichnung Goethes: Dekorationsentwurf zu „Walpurgisnacht"
(Goethe-Nationalmuseum Weimar)



Handzeichnung Goethes: Entwurf zur Hexenszene in „Macbeth"
(Goethe-Nationalmuseum Weimar)



Regiestuhl Goethes in Lauchstadt

Degen des ersten
Mephisto-Darstellers Laroche
in Weimar 1829

Alte Lampen aus dem Lauchstädter Theater



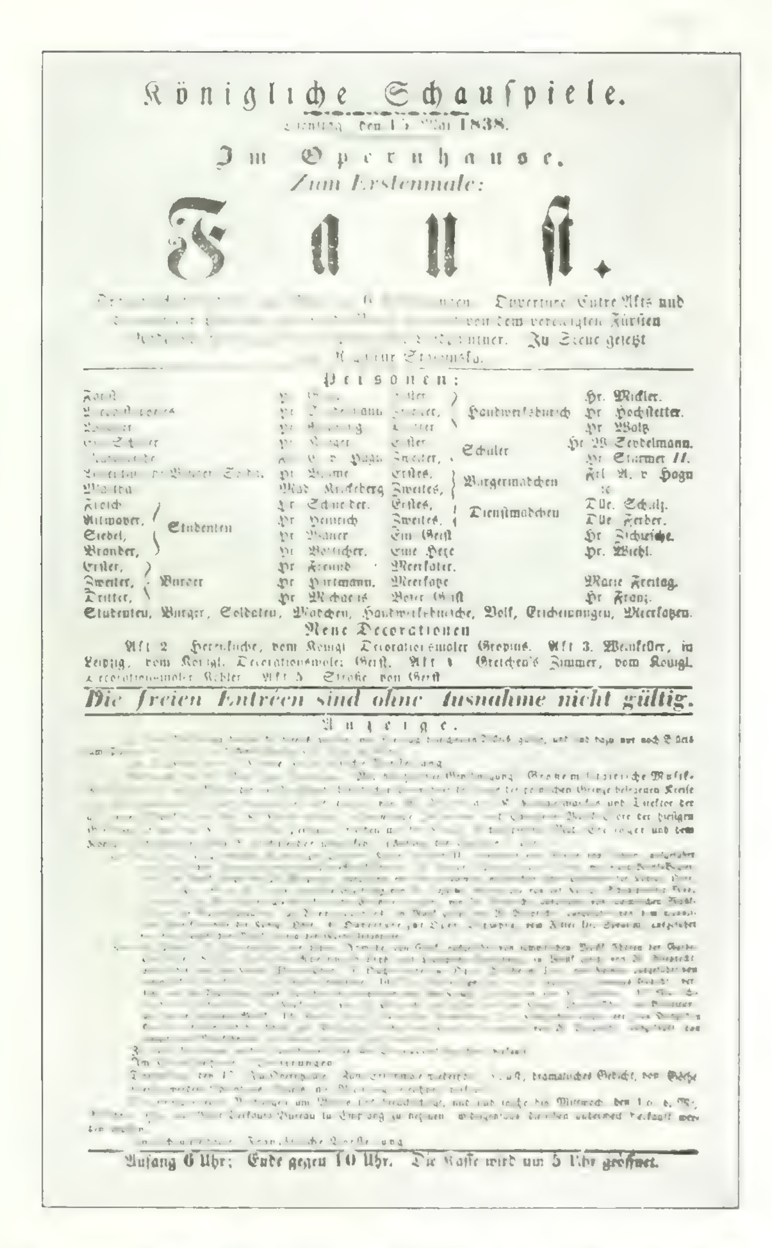
Christiane Neumann-Becker
Oelgemälde. Großherzogl. Hoftheater, Weimar



Caroline Jagemann
Oelgemälde. Großherzogl. Hoftheater, Weimar



Carl Laroche
Oelgemälde. Großherzogl. Hoftheater, Weimar



Königliche Schauspiele.

… 1838.

Im Opernhause.

Zum Erstenmale:

Faust.

… Ouverture Entre Akts und … von dem verewigten Fürsten … Zu Scene gesetzt …

Personen:

			Handwerksbursch	Hr. Mickler.
				Hr. Hochstetter.
				Hr. Wolz
			Schüler	Hr. W. Seydelmann.
				Hr. Stürmer II.
		Erstes,	Bürgermädchen	Frl. A. v. Hagn
Martha		Mad. …eberg	Zweites,	
Frosch	Studenten	Hr. Schneider.	Erstes,	Dienstmädchen	Dlle. Schulz.
Altmayer,		Hr. Heinrich	Zweites,		Dlle. Ferber.
Siebel,		Hr. Bauer	Ein Geist		Hr. Zschiesche.
Brander,		Hr. Bötticher.	Eine Hexe		Hr. Wiehl.
Erster,	Bürger	Hr. Freund	Meerkater.		
Zweiter,		Hr. Hartmann.	Meerkatze		Marie Freitag.
Dritter,		Hr. Michaelis	Böser Geist		Hr. Franz.

Studenten, Bürger, Soldaten, Mädchen, Handwerksbursche, Volk, Erscheinungen, Meerkatzen.

Neue Decorationen

Akt 2. Hexenküche, vom Königl. Decorationsmaler Gropius. Akt 3. Weinkeller, in Leipzig, vom Königl. Decorationsmaler Gerst. Akt 4. Gretchen's Zimmer, vom Königl. Decorationsmaler Köhler. Akt 5. Straße von Gerst.

Die freien Entréen sind ohne Ausnahme nicht gültig.

Anzeige.

…

… Faust, dramatisches Gedicht, von Göthe …

… bis Mittwoch den 1 … d. M. …

Anfang 6 Uhr; Ende gegen 10 Uhr. Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Theaterzettel der ersten Berliner Aufführung von Goethes „Faust“
Kgl. Generalintendantur, Berlin



Großherzog Karl August von Sachsen-Weimar im Alter
[illegible]

Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführet

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor	Herr Kirchhöfer.
Karl, } seine Söhne	Herr Böck.
Franz, } seine Söhne	Herr Iffland.
Amalia, seine Nichte	Mad. Toscani.
Spiegelberg, } Libertiner, nachher Banditen.	Herr Poschel.
Schweizer,	Herr Beil.
Grimm,	Herr Rennschüb.
Schufterle,	Herr Frank.
Roller,	Herr Toscani.
Razmann,	Herr Herter.
Kosinsky,	Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	Herr Meyer.
Eine Magistratsperson	Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener	Herr Bakhaus.
Ein Bedienter	Herr Epp.
Räuber.	
Volk.	

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stücks wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

Theaterzettel der Uraufführung der „Räuber" Mannheim 1782
(Schillermuseum Marbach)



Vor der „Räuber“ Aufführung im alten Wiener Burgtheater

Königliche Schauspiele.

Dienſtag, den 29. July 1817.

Die Räuber.

Trauerſpiel in 5 Abtheilungen, von Schiller. Für die Bühne bearbeitet.

Perſonen:

Maximilian, regierender Graf von Moor	Hr. Labes.
Carl, } ſeine Söhne	Hr. Maurer.
Franz, } ſeine Söhne	— —
Amalia von Edelreich, ſeine Nichte	Mad. Stich.
Spiegelberg, } Libertiner, nachher Banditen	Hr. Gern S.
Schweizer,	Hr. Beſſel S.
Grimm,	Hr. Michaelis.
Roller,	Hr. Wauer.
Razmann,	Hr. Rebfeldt.
Schufterle,	Hr. Buggenhagen.
Koſinsky,	+ Hr. Carlsberg.
Herrmann, Baſtard eines Edelmanns	Hr. Blume.
Daniel, ein alter Diener	Hr. Rüthling.
Ein Pater	Hr. Berger.
Ein Bedienter	
Aufwärter im Gaſthofe	
Räuber. Bediente.	

Herr Paulmann, vom Theater zu Riga: Franz von Moor.

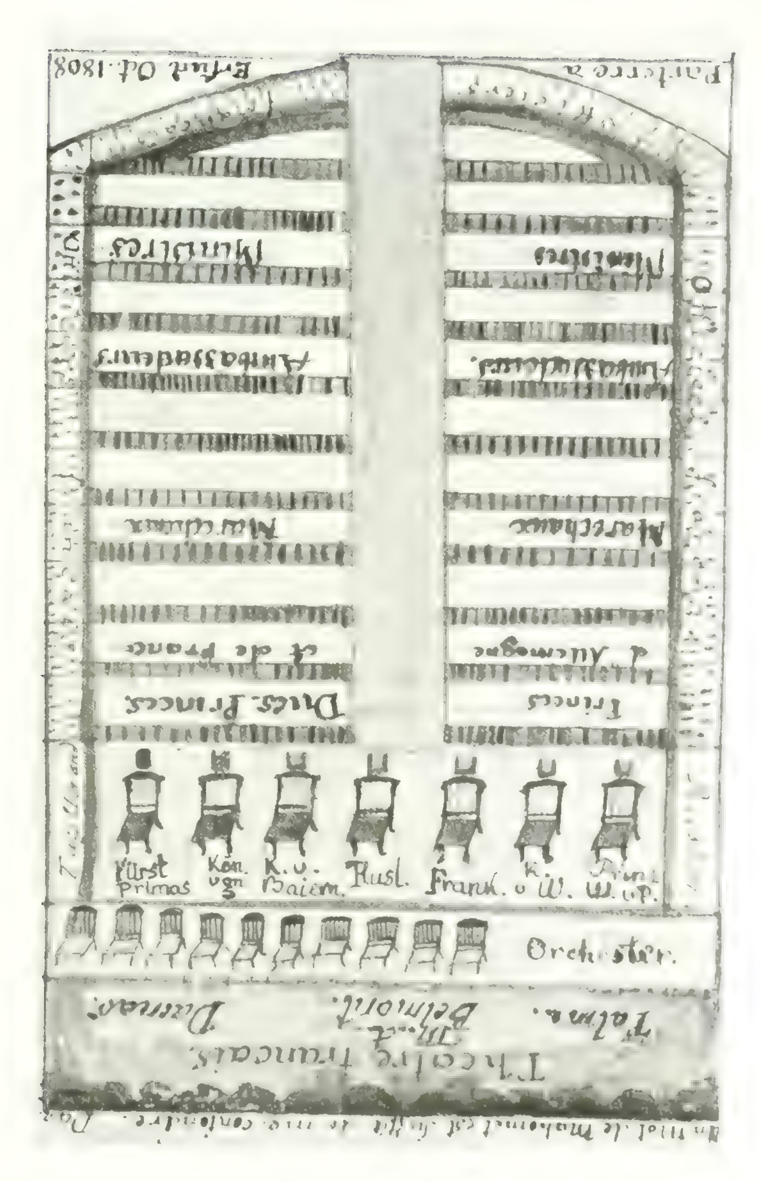
Anfang 6 Uhr; Ende 10 Uhr.

Die Kaſſe wird um 5 Uhr geöffnet.

Theaterzettel der durch den Brand vereitelten „Räuber“ Aufführung des Berliner Kgl. Schauspielhauses 1817



François Talma
(Aus dem Stammbuch Bogumil Dawisons)



Das „Parterre der Könige" in Erfurt am 6. Oktober 1808 bei der Vorstellung des „Mahomet" von Voltaire (Magistrat Erfurt

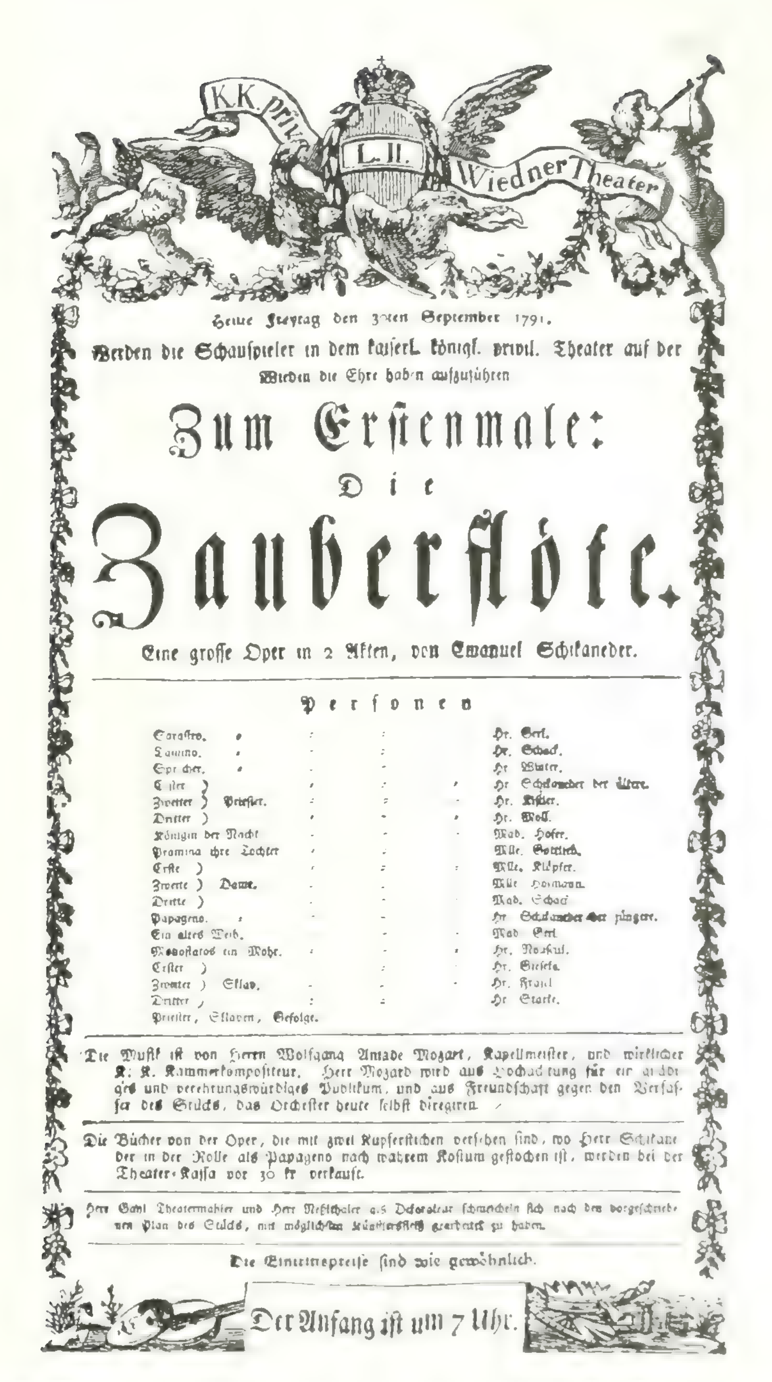




Ballettfiguren mit eigenhändigen Randbemerkungen Friedrichs des Großen
(Königl. Generalintendantur Berlin)



Friederike Unzelmann Bethmann
Pastellgemälde ca. [illegible]



Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro.	Hr. Gerl.
Tamino.	Hr. Schack.
Sprecher.	Hr. Winter.
Erster } Priester.	Hr. Schikaneder der ältere.
Zweiter } Priester.	Hr. Kistler.
Dritter } Priester.	Hr. Moll.
Königin der Nacht	Mad. Hofer.
Pamina ihre Tochter	Mlle. Gottlieb.
Erste } Dame.	Mlle. Klöpfer.
Zweite } Dame.	Mlle. Hofmann.
Dritte } Dame.	Mad. Schack.
Papageno.	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib.	Mad. Gerl.
Monostatos ein Mohr.	Hr. Nouseul.
Erster } Sklav.	Hr. Giesecke.
Zweiter } Sklav.	Hr. Frasel.
Dritter } Sklav.	Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkompositeur. Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

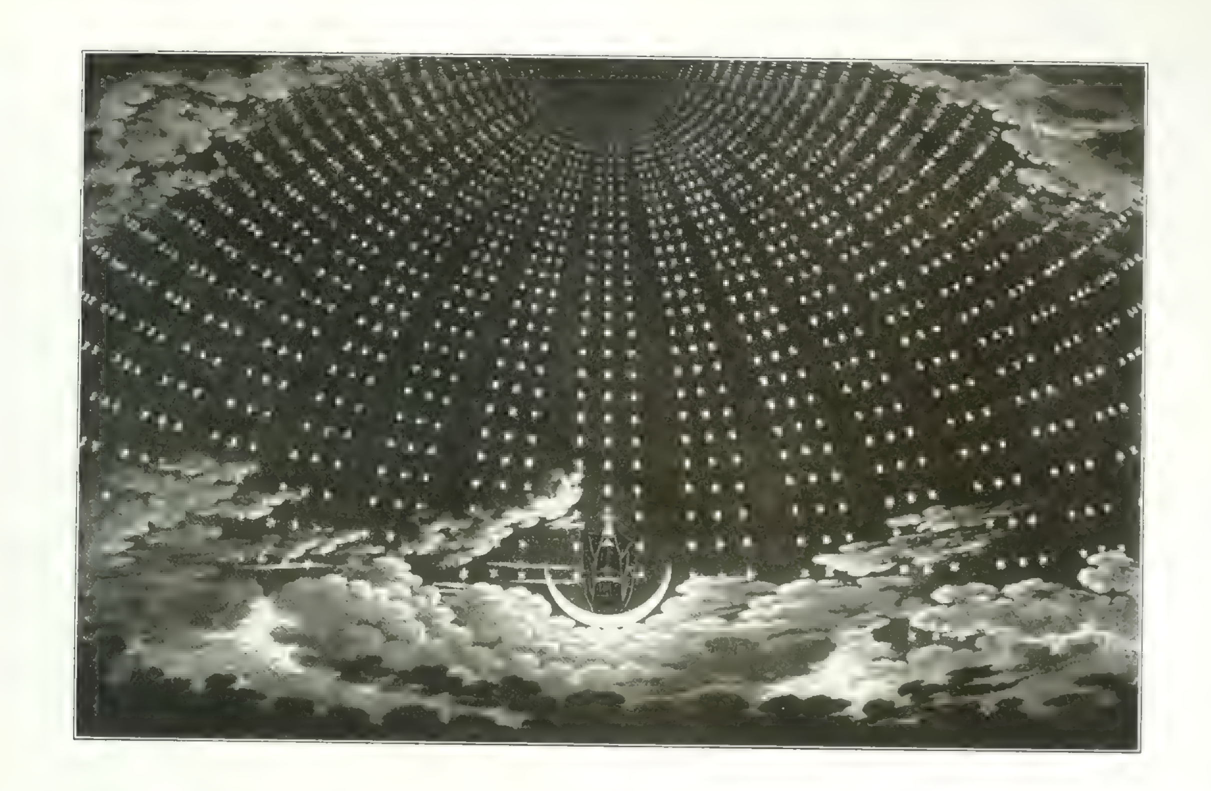
Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Nesslthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichstem [illegible] gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

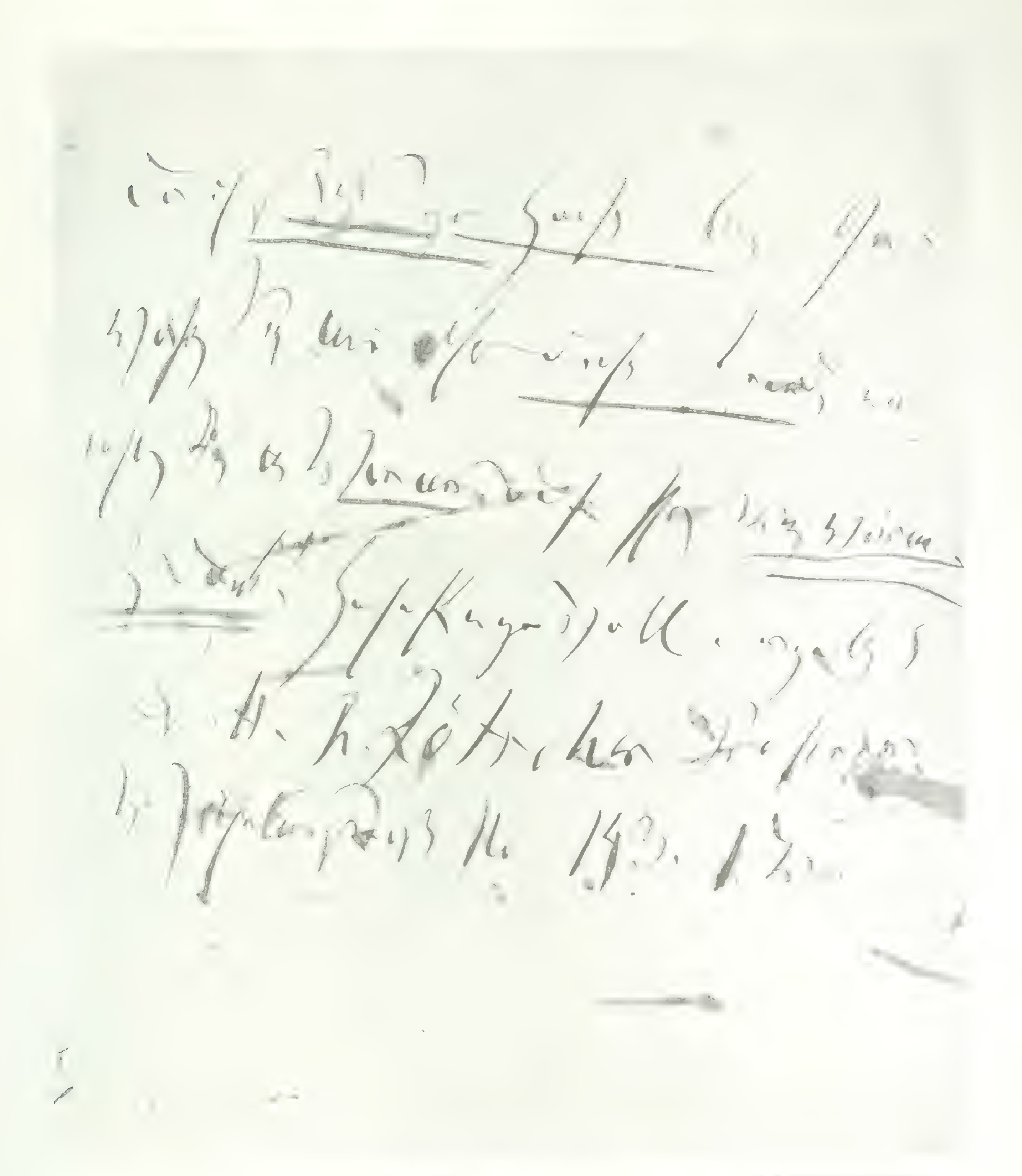
Der Anfang ist um 7 Uhr.

Theaterzettel der Uraufführung von Mozarts „Zauberflöte" Wien 1791





Dekorationen Schinkels zur Berliner Aufführung von Mozarts „Zauberflöte" 1815
Die Königin der Nacht — Aegyptische Landschaft



Handschrift des Dramaturgen Prof. H. Th. Rötscher
Schlußteile eines Briefes an [illegible]



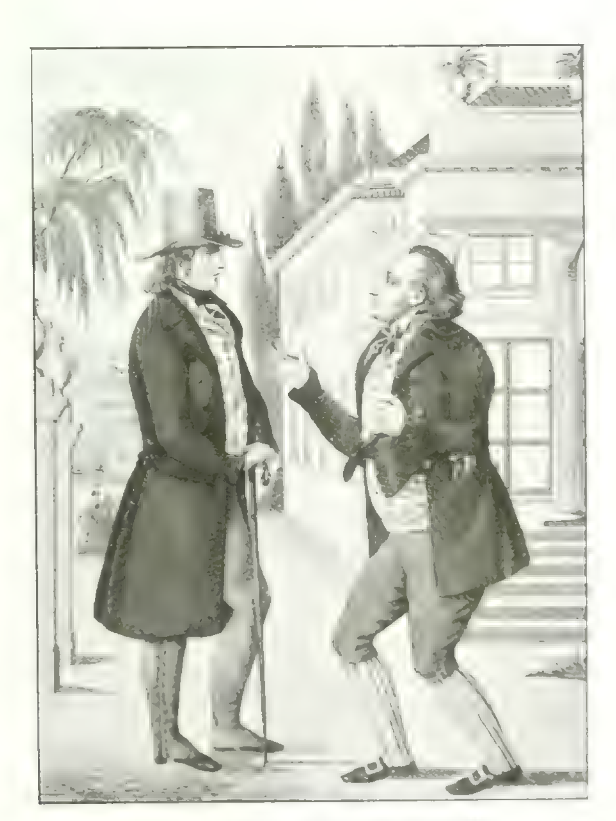
Gustav Raeder als Valentin



Dose Ferdinand Raimunds



Franz Janner als Valentin



Ferdinand Raimund als Valentin
in seinem Volksstück „Der Verschwender"



Das Kgl. Württembergische Hoftheater. Stuttgarter Gesamtausstellung



Intendant Graf Seeau



Ferdinand Eßlair als Wallenstein
Oelgemälde von Professor Hermann Kaulbach



Generaldirektor Franz Lachner



Kgl. Hoftheater, München. Ahnengalerie
Franz v. Dingelstedt Intendant Frz. v. Babo Ferdinand Lang



Das Königl. Sächsische Hoftheater Dresden I





Ludwig Schnorr v. Karolsfeld — Josef Tichatschek — Emil Scaria

Die Königlichen Hoftheater Dresden



Das Herzogl. Hoftheater Meiningen



Sophie Schroeder als Sappho

Oelgemälde von Adam Grünbaum (18..)

Städtisches Museum Mainz



Christine Hebbel

Oelgemälde von Rahl (Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a. M.



Aus der Wiener Abteilung der Deutschen Theaterausstellung 1910

Schreibtisch und Schreibsessel Friedrich Hebbels



Fuß Fanny Elßlers Nachbildung in Marmor



Amalie Taglioni als Sylphide
Oelgemälde von Professor E. Heidt ([illegible])



Aus der Ehrengalerie des Großherzogl. Hoftheaters zu Schwerin:
Theodor Wachtel als Postillon von Lonjumeau



Rachel Felix (1820–1858) als Esther
Oelgemälde von Ingres [illegible]



Adalbert Matkowsky als Coriolan
Oelgemälde von Heinrich Wilke, Berlin



Aus dem Nachlaß von Josef Kainz
Theaterdolche und Schwerter



Bücherzeichen von Josef Kainz
Berlin [illegible]



Die Komödiantinnen

Nach einem Stich von Hogarth



Abreise des Schauspieldirektors einer Provinztruppe

Anonyme Karikatur



J. F. H. Brockmann
von Abrahamson 1778



A. W. Iffland von Posch ([illegible])



Friedrich Ludwig und
Anna Christine Schröder
von Loos ([illegible])



Karl Czechtitzky (1801)



Heinrich Laube
von J. Tautenhayn ([illegible])



Joh. Ferdinand Fleck
von Abrahamson ([illegible])



Joseph Lewinsky
von Marschall (189[illegible])



Adolf Sonnenthal ([illegible])

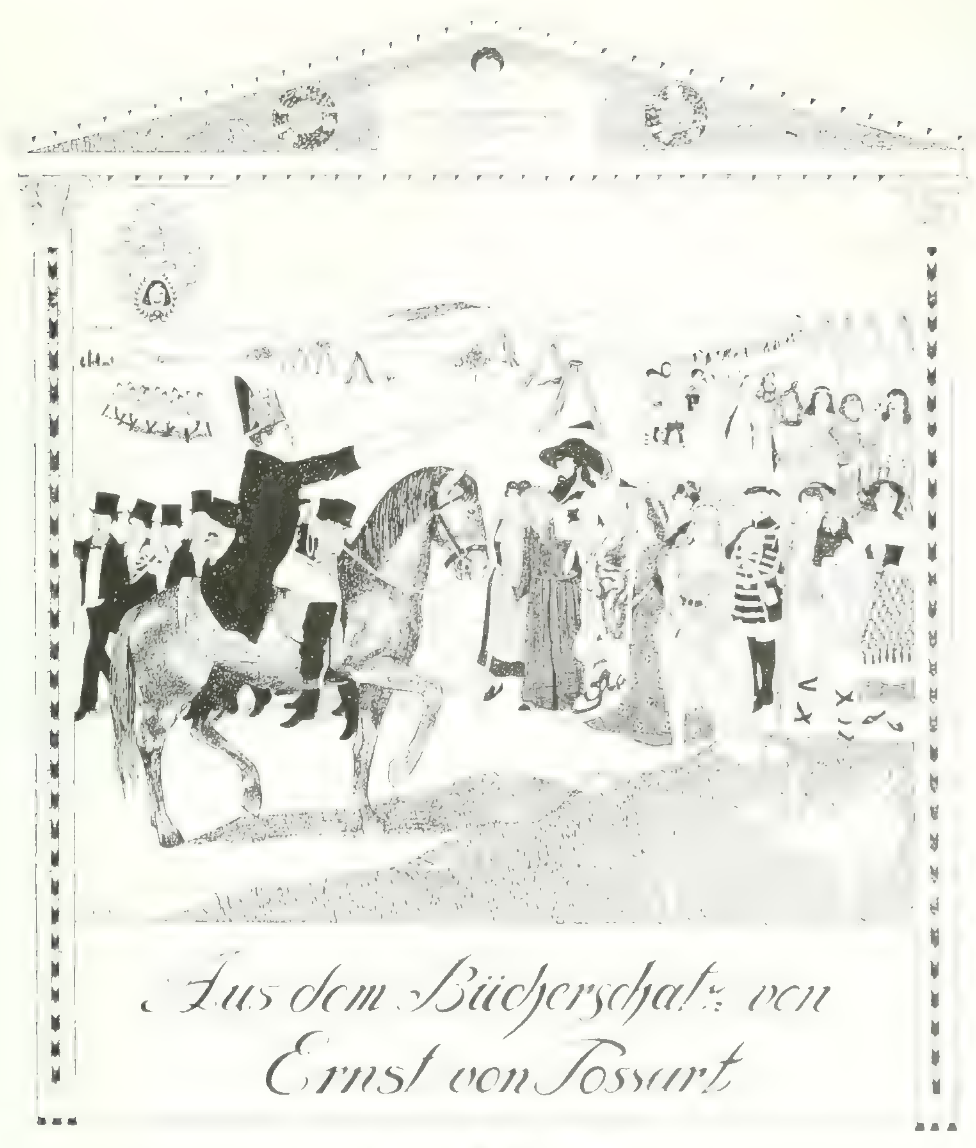


[illegible]

Theater-Medaillen und Plaketten

Theater-Medaillen und Plaketten

[illegible] Berlin [illegible]



Exlibris E. v. Possart
Gezeichnet von M. Ade, München



Aus der Kostümausstellung des Kgl. Hoftheaters in München.
Byzantinischer Krönungsmantel [illegible]



Hinter den Kulissen des Kleinen Theaters in Berlin
Aufführung von Ludwig Thomas Schwank [illegible] Klave



Deutsche Theaterausstellung Berlin 1910. Industrielle Abteilung

Pavillon Gustav Lehne: Garderobe einer Künstlerin